陈应时 著

敦煌乐谱解译辨证

上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS


ISBN 7-80692-147-8
9 787806 921470
定价：26.00元

上海市教委第四期重点学科项目

敦煌乐谱解译辨证

陈应时　著

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

敦煌乐谱解译辨证/陈应时著.—上海:上海音乐学院

出版社,2005.6

ISBN 7-80692-147-8

Ⅰ.敦…　Ⅱ.陈…　Ⅲ.琵琶-乐谱-研究-敦煌石窟

Ⅳ.J648.33

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 041391 号

书　　名:敦煌乐谱解译辨证

作　　者:陈应时

责任编辑:范进德　杨善武

责任校对:倪文娟

封面设计:周同法

出版发行:上海音乐学院出版社

地　　址:上海市汾阳路 20 号

排　　版:东方出版中心海峰电脑照排公司

印　　刷:上海交大印务有限公司

开　　本:787×1092　1/16

印　　张:15.75

字　　数:230 千

版　　次:2005 年 6 月第 1 版　2005 年 6 月第 1 次印刷

印　　数:2,100 册

书　　号:ISBN 7-80692-147-8/J·140

定　　价:26.00 元

自　序

1960年，我无意之中在一家旧书店里买到了林谦三的《敦煌琵琶谱的解读研究》，这是我第一次知道世界上有敦煌乐谱的存在。但当时得到此书之后，只知道买这本书将来可能对我有用，而至于如何用，什么时候用，自己并不知道。直到1980年，当我在研究《幽兰》文字谱、宋代俗字谱的时候，才想起了自己的书箱里还有林谦三的《敦煌琵琶谱的解读研究》，后来在中国音乐研究所又发现林谦三还在1955年用英文写过一篇论文，题为《中国敦煌古代琵琶谱的解读》。我将两者作了比较之后，方知林谦三的中译本《敦煌琵琶谱的解读研究》是在这篇论文的基础上增订而成的。此时，我的日本友人东川清一先生又赠我林谦三的另一部著作《雅乐——古乐谱的解读》，其中有林氏于1969年修订的《敦煌琵琶谱的解读》。为了读通林谦三这篇再次修订的论文，我把它译成中文之后再细心研读，终于从林谦三的这三种著作中获得了有关敦煌乐谱的初步知识。与此同时，我还在北京图书馆读到了林谦三著的《正仓院乐器研究》，在书中扉页后的影印图片中，除了敦煌乐谱《水鼓子》的原谱照片之外，尚有我从未见过的伯希和编号3539敦煌卷上的琵琶二十谱字图片。因为有了这样的点滴积累，所以当1982年叶栋发表《敦煌曲谱研究》之后的敦煌乐谱热潮到来之时，我立刻就能参与其中。在1982～1984年间，我发表了《解译敦煌曲谱的第一把钥匙——“琵琶二十谱字”介绍》、《应该如何评论〈敦煌曲谱研究〉》、《评〈敦煌曲谱研究〉》、《论敦煌曲谱的琵琶定弦》、《〈敦煌琵琶谱的解读〉译后记》、《敦煌曲谱研究尚须努力》等文和林谦三1969年的《敦煌琵琶谱的解读》译文，开始了我的敦煌乐谱研究。我在研究的同时仍不放松对于敦煌乐谱论著的学习，曾将我所读过自1938年起国内外的敦煌乐谱研究论著，摘要汇编成《敦煌曲谱研究实录初篇》、《敦煌曲谱研究实录初篇补遗》和《敦煌曲谱研究实录续篇》三文，后经补充至1987年共49种，合成《敦煌乐

谱论著书录解题》一文,收录在饶宗颐编的《敦煌琵琶谱论文集》中。

1987年5月,我被邀请参加澳大利亚第十届音乐学年会,会后又应邀在堪培拉音乐学院作以《中国古代的乐谱》为题的学术报告。其时在悉尼大学任教的唐传日本古谱研究者 Allan Marett 博士正轮值主编《亚洲音乐》(Musica Asiatica),他约我为这本丛刊写一篇有关敦煌乐谱研究的文章,我答应了。在我回国途经香港时,香港中文大学中国文化研究所饶宗颐教授邀我在香港文化促进中心举行学术讲座,讲题之一便是敦煌乐谱研究。饶宗颐教授知道我对林谦三、叶栋的译谱持有不同看法,督促我及早发表不同于林、叶的敦煌乐谱译谱。后来我在不断思索过程中终于在北宋沈括《梦溪笔谈·补笔谈》和南宋张炎《词源》中得到了启发,于1988年发表了论文《敦煌乐谱新解》和25首译谱,在论文中提出了与前人不同的"掣拍说"。后又有《论唐传乐谱中的节拍节奏符号》、《敦煌乐谱词曲组合中的若干问题》等文发表。1989年,我有幸应英国女皇大学社会人类学系的邀请,成为该系为期一年的访问学者。在那里我结识了长期从事唐传日本古乐谱研究的德国学者 Rembandt Wolpert(中文名吴任帆)博士和新西兰学者 Elizabeth Markham 博士,后又应唐传日本古谱研究家 Laurence Picken(中文名毕铿)博士的邀请,成为英国剑桥大学基兹学院的访问教授。在这前后一年半的时间中,通过互相之间的交流商讨,阅读由他们主编的五卷本《唐朝传来的音乐》(Music from Tong Court)和五辑《亚洲音乐》(Musica Asiatica),以及他们存放在剑桥大学图书馆里的有关唐传日本古谱研究的博士论文,我不仅了解了他们的古乐谱研究成果,而且还注意到他们着重于古乐谱本身分析比较的研究方法。回国之后,我意识到自己虽在敦煌乐谱的解译中提出了"掣拍"新说,但仅仅以有关文献记载为据来立说这是不够的,还必须要从敦煌乐谱的自身找出更具说服力的证据来,故又陆续发表了《敦煌乐谱"掣拍"再证》、《敦煌乐谱第一卷琵琶定弦验证》、《敦煌乐谱"掣拍"补证》、《敦煌乐谱〈水鼓子〉》、《敦煌乐谱〈品弄〉》、《敦煌乐谱〈倾杯乐〉》、《敦煌乐谱〈急胡相问〉》、《敦煌乐谱中的"慢曲子"》、《敦煌乐谱"掣拍"补证》、《答〈敦煌乐谱曲拍非"掣拍"形式〉》、《古谱研究的回顾与展望》、《中日琵琶古谱中的"、"号——琵琶古谱节奏解译的分歧点》等文。

2002年11月,时任学院科研处处长的洛秦博士动员我申报"上海市教委第四期重点学科"的研究课题。我考虑到我的敦煌乐谱研究尚须继续,故决定申报课题《敦煌乐谱解译辨证》,自2003年3月经市教委批准后正

式立项启动,至2005年3月完成,历时两年整。

我在这一课题研究中,除了对自己之前的敦煌乐谱研究作补充论证之外,还解决了林谦三于1938年提出而没有得到解决的问题,即第一组《倾杯乐》和第二组同名曲《倾杯乐》旋律重合的问题。

从敦煌乐谱的研究历史来看,日本学者林谦三所作出的重要贡献除了在1938年发表的《琵琶古谱之研究——〈天平〉〈敦煌〉二谱试解》一文中确认敦煌乐谱为琵琶谱之外,便是取用谱中的同名曲来验证敦煌乐谱的琵琶定弦正确与否。他曾以第二、第三组中不同记谱的两首同名曲《水鼓子》的旋律能够重合为据,肯定了这两组的琵琶定弦分别为A c e a和c e g c^1。但由于找不到第一、第二组中两首同名曲《倾杯乐》的旋律重合,因而在文中宣称"第一组之定弦法不能得"。1955年,林谦三再次发表论文《中国敦煌古代琵琶谱的解读》,将原来第三组定弦每弦各移低小三度,改作A$^\sharp$c e a,使第二、第三组中原本不同定弦又是同调高、同调式的《伊州》、《水鼓子》(均为C官调)变成了不同定弦、不同调高、同调式(第二组为C官调,第三组为A官调)互为移调关系的同名曲。除此之外,又补充推定了第一组B d g a定弦。按照这一定弦,本可以实现第一、第二组中同名曲《倾杯乐》的旋律相重合,但林氏在此文中却又不恰当地推翻了前文中"、"符号为小拍子的解释,宣称"其正确的意义现在还未弄明白"(至1969年,他释此号为与拍子无关的演奏符号"返拨"),从而使他在其等时值节奏的译谱中找不到这两首同名曲的旋律重合。为此,林氏又于1969年,推翻了第一组B d g a定弦,另立了E A d a定弦。虽然他在这一定弦的谱中找到两曲中9个(实际上是4个加4个)谱字的相同旋律,但由于这一定弦并不恰当,反而使这两首同名曲的旋律相背得更远。

对于林谦三遗留下来的这个问题,笔者在1983年写成的《论敦煌曲谱的琵琶定弦》一文中,虽然认定敦煌乐谱第一组的琵琶定弦为B d g a,而不赞成林谦三另立的E A d a,但对同名曲《倾杯乐》的相同旋律未作比较。直至1993年,笔者始在《敦煌乐谱第一卷琵琶定弦验证》一文中用琵琶上"异位同声"的谱字再次验证了敦煌乐谱第一组琵琶定弦B d g a的合理性,同时又在两首同名曲的比较中找到了这一定弦的《倾杯乐》和A c e a定弦的《倾杯乐》可以重合的两组谱字(第一乐句中第3曲的b g a、g a b a g和第12曲的b g A、g a [c^1] b a g),可惜当时没有能在调高、调式方面进一步深入下去,致使这一可能的发现擦肩而过。直至本课题即将完成之时,一个突

发的奇想出现在我的脑中：第12曲《倾杯乐》是C宫调，第3曲《倾杯乐》是B角调，怎可以用同名曲《水鼓子》那种仅为移调关系的方式去寻求它们的相同旋律。若要求它们的旋律重合，必须将它们置于同调高、同调式。我当即用“变宫为角”和“清角为宫”两种转调方法作了验证，其结果不论转成都是B角调或转成都是C宫调，两首同名曲五个乐句的同调高、同调式的旋律都达到了四个乐句的重合，林谦三遗留下来的问题终于解决了！

在解决了同名曲《倾杯乐》旋律重合问题之后，则实现了敦煌乐谱中三对同名曲（《倾杯乐》、《伊州》、《水鼓子》）各自的同调式旋律都能重合，既证明了林谦三1955年所推定的三组琵琶定弦的正确，反过来又证明了包括林谦三另立的E A d a定弦在内的一切背离林氏1955年定弦各弦之间音程关系之定弦为非（林氏1938年第三组定弦c e g c^1各弦之间的音程关系同A♯c e a定弦，故不在“背离”之列）。因为离开了林谦三的1995年定弦，就不可能达到敦煌乐谱中所有同名曲的旋律重合，故可以说今后在敦煌乐谱的定弦方面，就不必再去节外生枝浪费时间了！

本课题对同名曲《倾杯乐》旋律重合问题的解决，得益于按笔者“掣拍”说译出的敦煌乐谱，因为我先对按“掣拍”译出的谱进行分析，才发现了第一、第二组中两首同名曲《倾杯乐》的曲式结构基本相同，再进一步促使我去考虑为何在结构基本相同的同名曲中，林谦三找不到它们之间的相同旋律，最后才发现是由于林氏不仅用了等时值节奏的译谱，而且又忽视了两首《倾杯乐》之间不同调式的调关系所致。按“掣拍”译出的谱促成了同名曲《倾杯乐》旋律重合的发现，而同名曲《倾杯乐》的旋律重合，反过来又证明了“掣拍”在敦煌乐谱中的合理存在。因为只有按“掣拍”来解译敦煌乐谱，同名曲《倾杯乐》、《伊州》、《水鼓子》的旋律才能得到高度的重合，否则，即使译谱者的三组敦煌乐谱都采用林谦三的1955年定弦，其同名曲重合的程度也会大打折扣。在本课题中，我已经用了同名曲《倾杯乐》的旋律重合对林谦三、叶栋、席臻贯三人的译谱作了验证，找出了他们的同名曲译谱不能重合或重合程度不高的原因。对于现有的其它各种敦煌乐谱译谱，相信读者亦可以从敦煌乐谱同名曲重合程度的高低，辨别出它们的真伪来的。

陈应时

2005年4月于上海音乐学院

P.3808 敦煌乐谱原谱图片 1

P.3808 敦煌乐谱原谱图片 2

P.3808 敦煌乐谱原谱图片 3

P.3808 敦煌乐谱原谱图片 4

傾盃樂

又慢曲子西江月

又慢曲子

P.3808 敦煌乐谱原谱图片5

P.3808 敦煌乐谱原谱图片6

水鼓子

王字末

急胡相问

重头

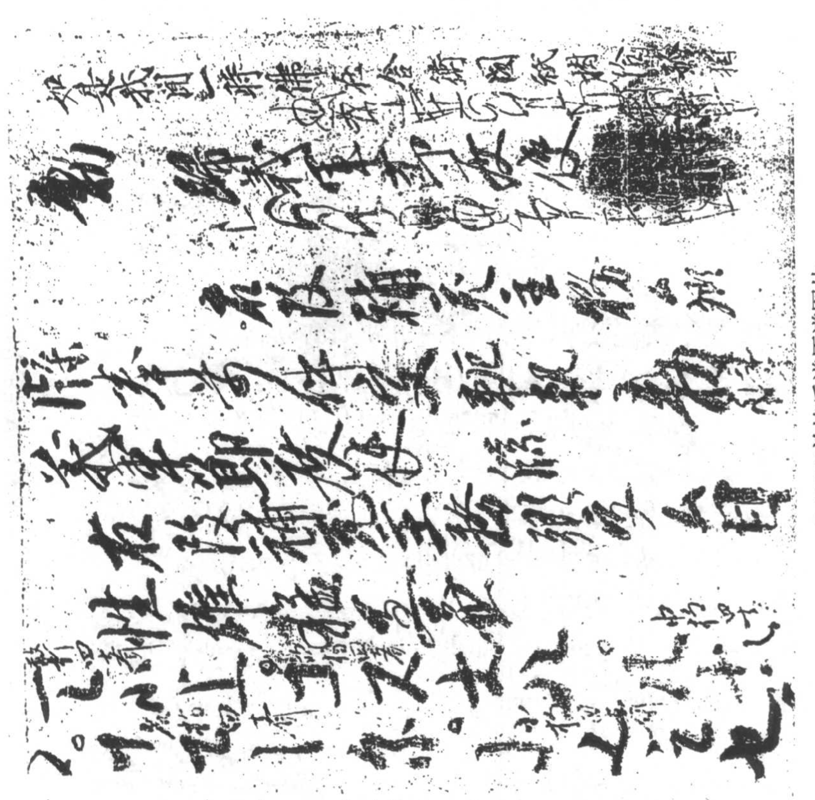
從頭至王字末

P.3808敦煌乐谱原谱图片7

P.3808 敦煌乐谱原谱图片8

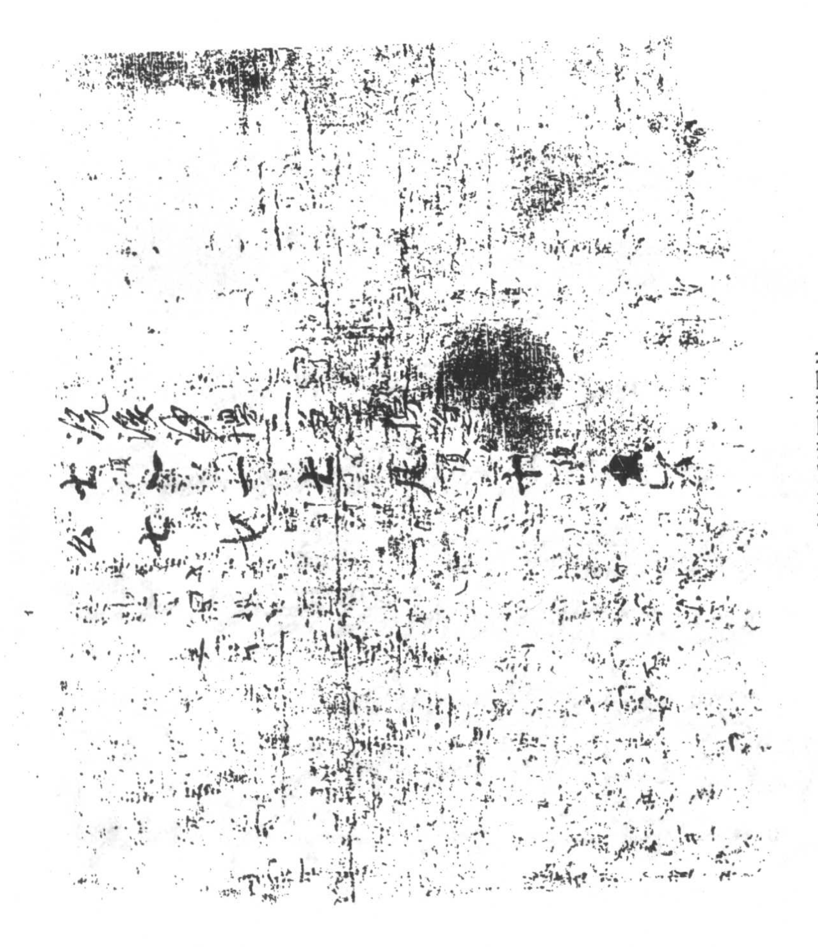
P.3808 敦煌乐谱原谱图片9

P.3808 敦煌乐谱原谱图片10





P.3539 敦煌乐谱原谱图片



P.3719 敦煌乐谱原谱图片

目　　录

1 认识敦煌乐谱

1·1 敦煌乐谱的发现

敦煌乐谱又名敦煌琵琶谱、敦煌曲谱，因其20世纪初在甘肃省敦煌县被发现而得名。

敦煌乐谱的发现缘于敦煌莫高窟藏经洞的被发现。莫高窟又名千佛洞，是我国古代的佛教圣地，位于甘肃省敦煌县城东南25公里处的鸣沙山东麓断岩上。莫高窟的第一窟始凿于十六国前秦建元二年(366)，在历经北凉、北魏至元代的上千年的时间中，不断开凿洞窟，至初唐时石窟数已达千余。若不计其无壁画、塑像的空窟，现存有编号的洞窟共492个。藏经洞位于莫高窟今编号的第16窟中，早在第十一世纪初已被封闭。1900年6月22日清晨，莫高窟管家道士王圆箓在清除第16窟甬道积沙时，偶然发现甬道北壁有被封的迹象，当即破壁探察，发现洞中有洞，内藏大量经卷、文书、法器等物。此洞后取名“藏经洞”，编号为第17窟。

莫高窟发现藏经洞的消息传到国外，英国探险考古家斯坦因(M. A. Stein)、法国语言学家伯希和(P. Pelliot)于1906～1908年间先后来到敦煌，他们以微量的白银从王道士手中骗取了藏经洞中的大量经卷文物，分别劫往英国和法国。我们今天所称的“敦煌乐谱”，藏于法国巴黎图书馆。就目前所见，今存的敦煌乐谱包括伯希和编号P. 3539、P. 3719和P. 3808三种：伯希和编号P. 3539的敦煌乐谱在《佛本行经·忧波离品次》经卷的背面，仅含“散打四声”、“次指四声”、“中指四声”、“名指四声”、“小指四声”等二十个谱字(见插页P. 3539敦煌乐谱原谱图片)；伯希和编号P. 3719的敦煌乐谱是曲名为《浣溪沙》的残谱(见插页P. 3719敦煌乐谱原谱图片)；

伯希和编号 P. 3808 的敦煌乐谱在《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》经卷的背面,其中包含《品弄》、《倾杯乐》等多首乐曲(见插页 P. 3808 敦煌乐谱原谱图片 1～10)。1937 年初夏,日本学者林谦三见到了 P. 3808 敦煌卷上的乐谱照片,他在平出久雄的协助下,完成了论文《琵琶古谱之研究》[①]的写作,发表在日本《月刊乐谱》1938 年 27 卷第一期上,率先拉开了敦煌乐谱解译研究的序幕。

1・2 敦煌乐谱的谱式

敦煌乐谱的法国巴黎图书馆原卷目录名为"曲子工尺谱"。王重民《敦煌曲子词》[②]和任二北《敦煌曲初探》[③]亦称之为"工尺谱"。杨荫浏《中国古代音乐史稿》称之为"敦煌唐人乐谱",并认为这种乐谱"属于工尺谱的体系。宋人称这种工尺谱为'燕乐半字谱',是当时教坊中间通用的一种记谱符号。"[④]然而,日本林谦三在上世纪 30 年代一开始就把敦煌乐谱作琵琶谱来解读。因为这种谱式,虽然在中国随着四弦四相琵琶的消失而早已失传,但在日本,它却一直随着四弦四相琵琶的存在而被保存在日本雅乐中。日本从公元第八世纪起的《天平琵琶谱》、《五弦琵琶谱》、《琵琶诸调子品》、《南宫琵琶谱》、《三五要录》、《三五中录》、《三五奥秘抄》等历来的琵琶文献,都一直沿用敦煌乐谱式的谱字。饶宗颐《敦煌琵琶谱读记》[⑤]对敦煌乐谱为琵琶谱也深信无疑,认为"是谱国人多名曰工尺谱,然所记乃琵琶弦柱名,与工尺不类,正其名称,宜题作'琵琶谱'云。"

上世纪 50 年代,我国现代音乐的先驱之一赵元任在法国巴黎图书馆所藏的敦煌卷中发现了伯希和编号 P. 3539 卷上的二十谱字,并将复制件带到美国,后于 1959 年由其大女儿赵如兰将复制件给了林谦三。1964 年,林谦三在《正仓院乐器之研究》[⑥]一书中首次公布了伯希和编号 P. 3539 敦煌卷

---

① 载日本《月刊乐谱》1938 年第 27 卷第一期,饶宗颐等中文译稿载《音乐艺术》1987 年第二期。

② 商务印书馆 1950 年版。

③ 上海文艺联合出版社 1954 年版。

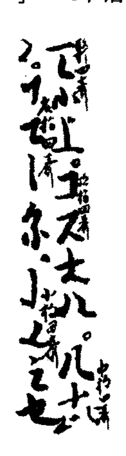
④ 人民音乐出版社 1981 年版,第 258 页。

⑤ 载《新亚学报》1960 年第四卷第二期。

⑥ 日本风间书房 1964 年版。

的二十谱字图片。因为这二十个谱字旁注有“散打四声”、“次指四声”、“中指四声”、“名指四声”、“小指四声”（见［表1］），正好合乎林谦三订定唐代四弦四相琵琶上的二十个音位（见［表2］），从而更确切地证明了敦煌乐谱为琵琶谱。以后，虽仍有个别学者坚持认为敦煌乐谱为工尺谱，但绝大多数学者都以 P.3539 敦煌卷上的二十谱字为据，确认敦煌乐谱为琵琶谱。

［表1］　二十谱字表



［表2］　四弦四相琵琶二十谱字音位表

弦　别	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	指　法
空　弦	一	ㄴ	小	工	散打四声
第一相	コ	ス	七	八	次指四声
第二相	八	十	𠂉	ㄋ	中指四声
第三相	丁	ㄟ	丨	乐	名指四声
第四相	亅	乙	之	乜	小指四声

1·3 敦煌乐谱的抄写年代和曲体

迄今发现的三种敦煌乐谱都抄写在经卷的另一面，且都没有标明乐谱的抄写年代，唯有 P.3808 敦煌乐谱背面的经卷上其标题中有“长兴四年”的年份，此年份即五代时期的公元933年，故大家都以经文的年代为据来判断乐谱的抄写年代，但历来又有种种不同的说法。1954 年，任二北《敦煌曲初探》认为此谱抄写于933 年。林谦三在 1955 年发表的《中国敦煌古代琵琶谱的解读研究》一文中认为此谱抄写于 933 年之前，但在 1957 年的《敦煌琵琶谱的解读研究》一书中改称“大约是五代长兴四年(933)光景”；而在1969 年的《敦煌琵琶谱的解读》中又称此谱抄写于933 年之前。之后，杨荫浏《中国古代音乐史稿》、叶栋《敦煌曲谱研究》[①]亦都肯定敦煌琵琶谱抄写于933 年。

关于 P.3808 敦煌乐谱的曲体，历来亦有争议。1940 年向达从法国带回此谱的照片时就称之为“敦煌唐人大曲谱”。随后，任二北《敦煌曲初探》亦认为此谱乃大曲之谱。叶栋在《敦煌曲谱研究》中不仅沿用了向、任之说，并在文中作了曲式分析，进而肯定“它是由一系列不同分曲组成的唐大曲”，又据此认为 1979 年版《辞海》和以往戏曲史专著中有关唐宋大曲由同一宫调若干遍成、诸宫调首创多宫调多曲体等论断都有待商榷。尽管笔者和席臻贯、何昌林、赵晓生等都先后在各自的论文中不同意敦煌乐谱为大曲谱之说，但其后仍有人坚持认为敦煌乐谱 25 曲是一套大曲，关也维在《敦煌古谱的猜想》一文[②]中则明确称之为“沙州大曲”。

1990 年，香港学者饶宗颐委托他在巴黎任职的门人邝庆欢用纸张依照 P.3808 敦煌卷原件模样剪贴成长卷，经他仔细考察之后，在《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》一文[③]中宣布了考察的结果：三种笔迹的乐谱，原先是抄在由方形纸黏贴而成的三个长卷上，由于抄写经文需要更长的纸，才把三种独立成卷的乐谱再行裁剪，利用其背面抄写经文，有不少经文字抄写在乐谱背面的接口上。因为经文抄写者只顾及抄写经文所需要的纸张长度，所以就

① 载《音乐艺术》1982 年第一、二期

② 载《音乐研究》1989 年第二期。

③ 见饶宗颐编《敦煌琵琶谱》，台湾新文丰出版公司 1990 年版。

不会考虑乐谱的完整,将我们现在所说的第二组、第三组乐谱的头部都裁剪掉了。第一组十曲后留有一大片空白,说明原本是抄完了的一卷完整的乐谱;第二、第三组乐谱各被裁去了开头部分,因此各为不完整的乐谱。如果当时经文需要更长的纸张,那么也许会给我们留下更多的曲谱。尤其是第三组,原本决不会仅限于现存的五首乐曲。由此,饶文得出了如下引人注目的结论:(1)敦煌琵琶谱的抄写年代不在长兴四年(933)之后,而在此之前;(2)敦煌琵琶谱25曲并不是一套大曲。饶文的发表,使P.3808敦煌乐谱抄写年代的问题以及敦煌乐谱是否为一套大曲谱的问题终于有了明确的答案。

1·4 敦煌乐谱的构成

前面已经提及,迄今发现的敦煌乐谱一共包括伯希和编号P.3539、P.3719和P.3808三种。在这三种敦煌乐谱中,P.3539卷“二十谱字”无调不成曲;P.3719卷《浣溪沙》残谱虽有曲名,但曲谱不完整,唯有P.3808卷的各首乐曲较为完整。但对于P.3808卷所录曲谱的构成,学者们各有不同的看法。王重民《敦煌曲子词集》认为此卷包括“《倾杯乐》等八谱”。任二北《敦煌曲初探》认为王重民漏列《急胡相问》,实有《倾杯乐》、《西江月》、《心事子》、《伊州》、《水鼓子》、《急胡相问》、《长沙女引》、《撒金砂》、《营富》等九曲。饶宗颐《敦煌琵琶谱读记》认为“开首《品弄》一调,在《倾杯乐》前,实为十调。”林谦三《敦煌琵琶谱的解读研究》[①]则把《慢曲子》、《又慢曲子》、《急曲子》、《又急曲子》作“异调同名的曲子”,并认为“也应分别作一曲计算的”,故共计25曲。林氏的这种计曲法基本上为大家所接受。

现查看P.3808卷,按25首乐曲排列的先后为序,可以看出自第1曲至第10曲(见插页P.3808敦煌乐谱原谱图片1~4)、第11曲至第20曲(见插页P.3808敦煌乐谱原谱图片4~8)、第21曲至第25曲(见插页P.3808敦煌乐谱原谱图片8~10)的抄写笔迹各不相同,分明是由3人抄写的。按饶宗颐《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》,“长兴四年”之时敦煌寺院缺少纸张,故在抄写《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》时就利用旧有乐谱的背面,

① 见林谦三著、潘怀素译《敦煌琵琶谱的解读研究》,上海音乐出版社1957年版第34页。

因原有一卷乐谱的长度不够，就再用另一卷乐谱粘贴，还不够，再用第三卷乐谱粘贴。因此，第一种笔迹的10首乐曲和第二种笔迹的10首乐曲的粘贴处，盖去了第11曲的曲名（见插页P.3808敦煌乐谱原谱图片4）；第二种笔迹的10首乐曲和第三种笔迹的5首乐曲的粘贴处，盖去了第21曲的曲名（见插页P.3808敦煌乐谱原谱图片8）。这样，就造成了P.3808敦煌乐谱25曲的第11曲和第21曲都无曲名，其余23首均有曲名。

综上所述，今存的敦煌乐谱由伯希和编号P.3539、P.3719和P.3808三卷乐谱构成，而P.3808长卷乐谱实际上又是由原来的三卷不同抄写笔迹的乐谱粘贴而成的。

为方便阅读，现将P.3808敦煌乐谱的25首曲目分三组列出如下：

第一组

第1曲 《品弄》
第2曲 《品弄》
第3曲 《倾杯乐》
第4曲 《又慢曲子》
第5曲 《又曲子》
第6曲 《急曲子》
第7曲 《又曲子》
第8曲 《又慢曲子》
第9曲 《急曲子》
第10曲 《又慢曲子》

第二组

第11曲 《佚名》
第12曲 《倾杯乐》
第13曲 《又慢曲子西江月》
第14曲 《又慢曲子》
第15曲 《慢曲子心事子》
第16曲 《又慢曲子伊州》
第17曲 《又急曲子》
第18曲 《水鼓子》
第19曲 《急胡相问》
第20曲 《长沙女引》

第三组

第21曲　《佚名》

第22曲　《撒金砂》

第23曲　《营富》

第24曲　《伊州》

第25曲　《水鼓子》

1·5　敦煌乐谱的记谱法

敦煌乐谱的记谱法一共包括了四种类型的记谱方式：(1)音高谱字；(2)汉字术语；(3)节拍节奏符号；(4)其他符号。现分别介绍如下：

1·5·1　音高谱字

敦煌乐谱的音高谱字共20个，正好合于四弦四相琵琶上的20个音位。现按林谦三订定的P.3808敦煌乐谱琵琶二十谱字音位制成下表：

［表3］　P.3808敦煌乐谱琵琶二十谱字表

	弦　别	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	指　法
	空　弦	一	ㄥ	ㄅ	丄	散打四声
全音	第一相	工	ス	七	八	次指四声
半音	第二相	几	十	ㄈ	丨	中指四声
半音	第三相	フ	乙	ㄟ	ム	名指四声
半音	第四相	斗	乚	之	也	小指四声

1·5·2　汉字术语(按P.3808敦煌乐谱中出现先后为序)：

1. 重——重复演奏。
2. 头——头段、乐曲开头。
3. 尾——尾段、乐曲结尾。

4. 住——终止标记。
5. 重头至住字煞——从乐曲开始再奏至旁注“住”字的谱字止。
6. 记——终止标记。
7. 重头至记字煞——从乐曲开始再奏至旁注“记”字的谱字止。
8. 火——火急之意，即演奏速度加快。
9. 王——终止标记。
11. 第二遍至王字末——从乐曲开始再奏至旁注“王”字的谱字止。
12. 王字末——“第二遍至王字末”的简写。
13. 却从头至王字末——同“第二遍至王字末”。
14. 重头至王字——同“第二遍至王字末”。
15. 今——终止标记。
16. 重尾至今字住——从乐曲尾段开始再奏至旁注“今”字的谱字止。
17. 第二遍——反复再奏一遍。
18. 合——终止标记。
19. 同今字下作至合字——接从谱中注“今”字的谱字起再奏至旁注“合”字的谱字止。

（以下出现在 P.3719 敦煌乐谱中）
20. 慢二——慢二拍。
21. 急三——急三拍。
23. 复——反复奏一遍。

1·5·3 节拍节奏符号

1. 口——拍号，相当于今之小节线，两个拍号之间相当于今一小节。
2. 、——掣号，减时值记号，带此号的谱字与前一谱字合成一小拍。
3. 丅——住号，增时值记号，带此号的谱字延长一小拍。

其他符号：

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

1. 两谱字扫弦拨奏。
2. 两谱字扫弦拨奏。
3. 三谱字扫弦拨奏。
4. 四谱字扫弦拨奏。
5. 四谱字扫弦拨奏。
6. 四谱字扫弦拨奏。
7. 四谱字扫弦拨奏。
8. 再奏前谱字。
9. 拍号加两住号。

2 敦煌乐谱的解译

1938 年日本学者林谦三、平出久雄发表论文《琵琶古谱之研究》率先对敦煌乐谱进行研究[①]之后，林谦三又于 1955 年发表敦煌乐谱专题研究论文《中国敦煌古代琵琶谱的解读研究》和 25 首译谱[②]，并于 1957 年、1969 年再行修订和重译[③]。其后，尚有学者发表了敦煌乐谱的研究论文。如饶宗颐的《敦煌琵琶谱读记》[④]、《敦煌琵琶谱与舞谱之关系》、《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》等。1982 年，叶栋的《敦煌曲谱研究》和 25 首译谱[⑤]发表之后，相继又有何昌林、赵晓生、唐朴林、陈应时、关也维、席臻贯、庄永平、洛地、[英]卫满易(Marnix Wells)、[澳]罗珂丽(Coralie Rockwell)等人的论文和译谱问世[⑥]。从已见的研究论著和译谱来看，学者们的研究重点几乎都集中在 P.3808 敦煌卷上的 25 首乐谱方面，惟饶宗颐和何昌林亦研究了 P.

---

① 载日本《月刊乐谱》1938 年第 27 卷第一期，饶宗颐等中文译稿载《音乐艺术》1987 年第二期。

② 载日本《奈良学艺大学纪要》1955 年第 5 卷第一期。

③ 1957 年修订稿《敦煌琵琶谱的解读研究》(潘怀素译)，由上海音乐出版社出版。1969 年修订稿《敦煌琵琶谱的解读》，见林谦三著《雅乐——古乐谱的解读》一书，日本音乐之友社 1969 年版；陈应时中文译稿载《中国音乐》1983 年第二期。

④ 载香港《新亚学报》1960 年第 4 卷第二期。

⑤ 载《音乐艺术》1982 年第一、二期。

⑥ 何昌林《敦煌琵琶谱之考、解、译》，见《1983 年全国敦煌学术讨论会文集》，甘肃人民出版社 1987 年版；赵晓生《敦煌唐人曲谱节奏另解》，《音乐艺术》1987 年第二期；唐朴林《〈敦煌琵琶曲谱〉刍议》，《音乐艺术》1988 年第一期；陈应时《敦煌乐谱新解》，《音乐艺术》1988 年第一、二期；关也维《敦煌乐谱猜想》，《音乐研究》1989 年第二期；席臻贯《唐五代敦煌乐谱新解译》，《音乐研究》1992 年第四期，又见《敦煌古乐》，敦煌文艺出版社、甘肃音像出版社 1992 年 9 月版；庄永平《敦煌乐谱的词曲组合》，《中国音乐学》1993 年第一期；洛地《敦煌乐谱〈慢曲子西江月〉节奏拟解》，《中国音乐学》1993 年第二期；[英]韦满易(Marnix Wells)《敦煌琵琶谱〈西江月〉》(摘译)，《音乐艺术》1995 年第二期，全文载[荷兰]《磬》第 7 卷(1993)；[澳]罗珂丽(Coralie Rockwell)《敦煌乐谱 25 曲译谱》，载《澳大利亚音乐学》第 20 卷(1997)。

3719 敦煌卷上的《浣溪沙》残谱[①]。从已见的敦煌乐谱论著和译谱中可以看出,学者们在解译研究的某些方面,如敦煌乐谱的谱式、敦煌乐谱的抄写年代和曲体、敦煌乐谱的构成等,取得了比较一致的认识,但在某些关键问题上依旧存在着严重的分歧,如敦煌乐谱的谱字音位、P. 3808 敦煌乐谱的琵琶定弦、敦煌乐谱的节拍节奏、敦煌乐谱的词曲组合等。下面分别加以评述。

2·1 敦煌乐谱的谱字音位

由于 P. 3539 敦煌卷上琵琶二十谱字的发现,故可断定敦煌乐谱为琵琶谱式。但按其"散打四声、次指四声、中指四声、名指四声、小指四声"在四弦四相琵琶上的谱字音位排列,和林谦三参照日本雅乐琵琶谱所订定的谱字音位排列作比较,有两个谱字音位不合,即第三弦第三相上的谱字和第四弦第二相上的谱字互为颠倒(试比较前 1·2《敦煌乐谱的谱式》中的[表 2]和[表 3])。由此又产生了孰是孰非的问题。笔者在《论敦煌曲谱的琵琶定弦》[②]中认为,从敦煌乐谱 25 曲中多数乐曲结尾所用的扫弦琶音来看,当以林谦三订定的谱字音位为正,P. 3539 敦煌卷琵琶二十谱字中两个音位互为颠倒的谱字属误抄。席臻贯《敦煌曲谱第一群定弦之我见》[③]亦主此说。在 1990 年之前的所有敦煌乐谱译谱者,亦均按林谦三订定的敦煌乐谱琵琶谱字音位译谱。

然而,1990 年,庄永平的《敦煌琵琶指法谱字辨正》[④]又提出补充看法,认为在 P. 3539 敦煌卷琵琶二十谱字中不仅存在第三弦第三相上的谱字和第四弦第二相上的谱字互为颠倒的现象,其中第一弦第二相和第四相上的谱字亦互为颠倒。其理由是:若按林谦三订定的敦煌琵琶谱字音位,则敦煌乐谱第二组 10 曲中"‘[illegible]’四字琶音是很难演奏的,实际上是不可

① 详饶宗颐《敦煌琵琶谱〈浣溪沙〉残谱研究》,《中国音乐》1985 年第一期;《浣溪沙琵琶残谱发微》,《中国音乐》1988 年第四期。何昌林《三件敦煌琵琶谱资料的综合研究》,《音乐研究》1985 年第三期。

② 见《广州音乐学院学报》1983 年第二期。

③ 见《西北师院学报》增刊《敦煌学研究》,1984 年版。

④ 见《星海音乐学院学报》1990 年第四期。

能演奏的"。席臻贯《唐五代敦煌乐谱新解译》①同意此说，认为"既然 P. 3539 中'丨'与'乙'的位置颠倒已属共识，那么'几'和'十'之颠倒不但可能，并且不调换过来就'不可能演奏'，更是有力的证据。本译谱在定弦修正上亦以此补苴缺漏。"于是，他在敦煌乐谱的译谱中，把所有原为第一弦第二相上的谱字"几"均作第一弦第四相上的谱字；而把所有原为第一弦第四相上的谱字"十"均作第一弦第二相上的谱字。如此，在迄今敦煌乐谱的解译中，除了前列林谦三订定的[表3]琵琶谱字音位之外，又有了另一种琵琶谱字音位。

2·2 敦煌乐谱的琵琶定弦

在敦煌乐谱的谱字音位确定之后，随之而来必须解决的问题，便是乐谱所采用的琵琶定弦。对照日本正仓院所藏唐四弦四相琵琶实物，从其琵琶相位排列，就可知其四弦每一弦上五个谱字的音程关系：空弦音和第一相之间为大二度的全音，其余各相之间均为小二度的半音。由于琵琶相位是固定不变的，故每一条弦上谱字之间的音程关系亦相应固定不变，只要明确每一弦空弦的音高，就可推知该弦上第一、二、三、四相各谱字的音高。同理，只要琵琶四条空弦的音高定出，就可以知道此种定弦的二十谱字各自所代表的音高。由于 P. 3808 敦煌乐谱 25 曲只有曲名，而无琵琶定弦法的调名，因此就造成了解译其谱字音高的困难。

1955 年，林谦三发现 P. 3808 敦煌乐谱用三种笔迹抄写，他按抄写笔迹分之为三组，第一、第二组各 10 曲，第三组 5 曲。其实，把 P. 3808 敦煌乐谱分成三组依据，还不仅仅在于三种抄写笔迹，而主要在于各组乐曲所用曲终琶音和谱字。现先看三组琵琶谱各曲所用的曲终琶音。

第一组 10 曲的曲终琶音有如下四谱字和三谱字两种：

(1) (2)



① 见《音乐研究》1992 年第四期。

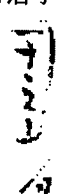
上录的第一种曲终琶音为第一组第 1、2、4、5、6、8、9、10 曲所用;第二种曲终琶音为第一组第 3、7 曲所用。第二种曲终琶音仅少了第一种中的“一”字,可以认为它是第一种曲终琶音的简体。

第二组 10 曲的曲终琶音亦有四谱字和三谱字两种:



上录的第一种曲终琶音为第二组第 11、12、14、15、16、20 曲所用;第二种曲终琶音为第二组第 13 曲所用。第二种曲终琶音仅少了第一种中的“乚”字,可以认为它是第一种曲终琶音的简体。第二组第 17、18、19 曲谱中无曲终琶音,应该补入。

第三组 5 曲的曲终琶音只有四谱字一种:



再看三组琵琶谱各曲的谱字使用情况。

由唐代四弦四相琵琶的相位所决定,其音位一共有 20 个,但每一首琵琶曲只是取用其中构成某调音阶的某几个音位,而不需要用到全部音位。再从 P. 3808 敦煌乐谱的三组琵琶曲来看,每一组乐曲所用的琵琶谱字几乎都相同。现将三组各曲所选用的琵琶谱字分组列表统计如下:

[表 4] P. 3808 敦煌乐谱第一组 10 曲用字表

谱字 \ 曲序		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
第一弦	一	4	6	3	1	2	1	4	12	3	8
	工										
	几	2	13	6	5	4	2	6	6	2	6
	フ										
	十										

（续表）

谱字 \ 曲序		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
第二弦	ㄴ	1	2	1	8	5			2	2	4
	ス	11	32	13	18	17	8	17	26	13	20
	十	1	8		10	6					
	乁	3	6			2		2	1	1	
	乚	1	10	12	3	4	4	12	9	8	12
第三弦	ㄅ	5	7	8	7	6	5	5	9	11	12
	七	2	14	12	14	8	9	9	11	16	16
	匕										
	ㄟ	5	19	30	19	13	16	21	27	25	22
	之		6	9	6	2	3	1		2	
第四弦	上	4	7	14	7	2	9	4	6	5	7
	八	4	5	12	5	5	9	7	16	9	11
	丨		1	1							
	厶										
	中			4			1		2	4	2
用字合计		43	136	125	103	76	67	88	127	101	120

［表5］ P.3808 敦煌乐谱第二组10曲用字表

谱字 \ 曲序		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
第一弦	一	1	5	8	6	5	9	3	2	23	6
	工		5	5	1		1			5	
	几	3	15	11	8	8	13	2		8	20
	フ										
	丩		4	1	1	1	1				
第二弦	ㄴ	6	7	3	8	6	12	8	14	27	10
	ス	4	9	7	6	9	10	5	9	19	12
	十										
	乁	9	17	13	7	19	15	8	17	24	27
	乚										

（续表）

谱字 \ 曲序		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
第三弦	ク	5	4	8	2	4	1		1	1	12
	七	5	13	10	4	6	11	5	21	3	15
	匕	11	23	13	9	14	17	7	30	18	30
	ㄟ										
	之	5	11	5	4	2	8	1	17	4	11
第四弦	上	3	3	2	1	9		4	10	4	9
	八	7	5	3	4			4	11	5	2
	丨	5	9	2	8	10	7	1	7	16	8
	ム										
	也				1					5	3
用字合计		64	130	91	70	93	105	48	139	162	165

［表6］ P.3808 敦煌乐谱第三组5曲用字表

谱字 \ 曲序		21	22	23	24	25
第一弦	一	12	6	8	11	26
	工	5	1	2	8	7
	几					
	フ	9	10	10	12	28
	斗					
第二弦	ㄥ	4	2	2	1	10
	ス	14	2	10	11	37
	十	14	8	16	16	37
	乙					
	乚	3	1	1	1	4
第三弦	ク	10	9	10	6	19
	七	18	12	13	14	36
	匕					
	ㄟ	9	1	8	6	13
	之	9	8	6	11	15

（续表）

谱字 \ 曲序		21	22	23	24	25
第四弦	丄	9	3	3	2	5
	八	4	6	1	2	5
	丨					
	厶	7	7	4	4	9
	乜					
用字合计		127	76	94	105	251
三组25曲用字合计				2706		

为便于比较，现将上面三组琵琶谱用字制成下面的音位表（表中空缺的音位即该组乐曲中没有用到的谱字）：

[表7] 第一组琵琶音位表

弦　别	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ
空　弦	一	㇄	㇉	丄
第一相		ス	七	八
第二相	几	十		丨
第三相		乙	ㄟ	
第四相		乚	之	乜

[表8] 第二组琵琶音位表

弦　别	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ
空　弦	一	㇄	㇉	丄
第一相	工	ス	七	八
第二相	几		匕	丨
第三相		乙		
第四相	小		之	乜

[表9] 第三组琵琶音位表

弦　别	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ
空　弦	一	㇄	㇉	丄
第一相	工	ス	七	八
第二相		十		
第三相	フ		ㄟ	厶
第四相		乚	之	

综上所述，因为P.3808敦煌乐谱三组乐曲各组的曲终琶音和用字基本相同，故可知这三组琵琶曲分别采用了三种琵琶定弦。

现在有了如上［表6］至［表9］的六张表格，我们便可知P.3808敦煌乐谱的三组琵琶曲每一首各自用了琵琶二十谱字表中的哪些谱字音位和每个谱字音位的使用频率，又可归纳出三组琵琶曲中的每一组各自共用了哪些谱字音位，它们又各自避用了哪些谱字音位。如果我们再进一步推定出三组琵琶曲每组的定弦（即推定出各组四条空弦音的音高），就不难求得P.3808敦煌乐谱全部25曲所有谱字的音高了。

1955年，林谦三首创用筛选法推定了P.3808敦煌乐谱三组乐曲的B d g a、A c e a和$A^{\sharp}$ c e a三种琵琶定弦，并据此三种定弦译出了P.3808敦煌乐谱的25曲。从其译谱的结果来看，第二组10曲和第三组5曲的琵琶定弦虽有所不同，但第二组中《水鼓子》、《伊州》的旋律能和第三组中用不同谱字记录的两首同名曲相重合，故可证其琵琶定弦之正确。惟第一组10曲中《倾杯乐》的旋律和第二组中的同名曲不能取得同样的结果，故他在

1969 年又作了修订，将第一组 10 曲的琵琶谱定弦改作 E A d a，并将此 10 首曲谱按修订的定弦重新翻译。

在林谦三之后，敦煌乐谱第一组 10 曲的琵琶定弦又曾出现过多种方案：1982 年叶栋曾另立过 d f g c^1 定弦。为便于比较，若将叶栋所定的四条弦，都降低小三度，则成 B d e a 定弦，这就可以看出，叶栋的琵琶定弦实际上是把林谦三 1955 年推定的第一组 B d g a 定弦中的第三弦由 g 调成 e，降低了小三度（按定弦音的实际音高来说，是将林谦三定弦的“第一、二、四弦调高了小三度”）。之后，笔者《评〈敦煌曲谱研究〉》①、应有勤等 4 人《验证〈敦煌曲谱〉为唐琵琶谱》②均认为此定弦不妥，叶栋随即作了修正，改为相当于林谦三 1955 年推定的第一组 10 曲 B d g a 琵琶定弦的 d f $^{\flat}b$ c^1。1983 年，何昌林又另立了 B d g d^1 定弦，即把林谦三 1955 年 B d g a 琵琶定弦中的第四弦提高了纯四度。关也维 1989 年发表的部分译谱中，其第一组亦沿用了何昌林的这一琵琶定弦。席臻贯在《敦煌曲谱第一群定弦之我见》③中曾提出敦煌乐谱第一组 10 曲的定弦该作 $^{\#}A$ $^{\#}d$ $^{\#}g$ $^{\#}c^1$，但他在《唐五代敦煌乐谱新解译》④中又否定了这一方案，仍采用林谦三 1955 年推定的 B d g a 定弦。惟第二组 10 曲的琵琶定弦，由于席氏采纳了庄永平颠倒谱字音位的意见，这 10 曲中有 7 曲的曲终琶音为“几レ匕丨”或“几匕丨”，按林谦三推定的定弦和所取的音位，“几”和“レ”是同度音程，“几”和“丨”是八度音程。但“几”和“十”的音位被颠倒后，“几”就比原定音位高了大二度，不改变定弦就不能使“几”和“レ”构成同度音程，也不能使“几”和“丨”构成八度音程，所以就只得将林谦三推定的第二组 10 曲琵琶定弦 A c e a 改为 G c e a。这样，“几”方可和“レ”构成同度音程，“几”亦可和“丨”构成八度音程。

对于席臻贯采纳庄永平颠倒谱字音位和改变 P. 3808 敦煌乐谱第二组 10 曲的琵琶定弦，笔者于 1993 年在《敦煌乐谱研究还不能告一段落——评〈唐五代敦煌乐谱新解译〉》⑤一文中提出批评，并指出：“不知是

---

① 载《中国音乐》1983 年第一期。
② 载《音乐艺术》1983 年第一期。
③ 载《西北师院学报》增刊《敦煌学研究》，1984 年版。
④ 载《音乐研究》1992 年第四期。
⑤ 载《中国音乐》1993 年第二期。

什么原因,庄永平文中虽称‘笔者积几十年琵琶演奏之经验,ㄦㄥㄈ丨四字琶音是很难演奏的,实际上是不可能演奏的’,但最近见到他发表的译谱,却仍然沿用了林谦三译谱所订定的音位和第二组定弦,‘ㄦ’和‘ㄔ’这两个谱字的音位仍保持不变。”1994 年,庄永平对此作出回应,发表了《敦煌谱琵琶商调弦法》[①]一文,文中仍然坚持“ㄦ”和“ㄔ”音位互换的观点,但第二组琵琶定弦不取席臻贯的 G c e a,而改作 A d e a,第三组琵琶定弦则作 A B d a。

至此,P.3808 敦煌乐谱现存的琵琶定弦,第一组 10 曲有林谦三 1955 年和 1969 年推定的 B d g a 和 E A d a,何昌林 1983 年推定的 B d g d^1,共三种;第二组 10 曲有 1955 年林谦三推定的 A c e a,1992 年席臻贯提出的 G c e a,1994 年庄永平提出的 A d e a,共三种;第三组 5 曲有 1955 年林谦三推定的 A $^\sharp$c e a,1994 年庄永平提出的 A B d a,共两种。

2·3 敦煌乐谱的节拍节奏

判明敦煌乐谱的谱式、谱字音位和琵琶定弦,只能译出其谱字音高。音乐由旋律和节奏两大要素组成,谱字所代表的音高只构成旋律,谱字所具时值的长短才构成节奏。因此,在译出敦煌乐谱的全部谱字高音之后,谱字的时值问题就成了解译敦煌乐谱成败的关键,也是迄今诸家在敦煌乐谱解译中争论的焦点。

在 P.3808 敦煌乐谱中,和节拍节奏有关的符号有三个,即“ㄖ”、“丶”和“ㄒ”。林谦三在《琵琶古谱之研究》中最早释“ㄖ”为太鼓拍子,释“丶”为小拍子,释“ㄒ”为“停”字之省略写法,后又释此号为“停弹”,“正相当于休止符,有时也可作延长记号看”。但在他于 1955、1957 年发表的译谱中,仅译了“ㄖ”号,即将带此号的谱字在译谱中变成音符之后的小节线,而对其余两个符号未作翻译。在其 1969 年发表的论文和译谱的修订稿中,又放弃了“丶”为小拍子的前说,认为此符号是一种名为“返拨”的演奏法记号,和谱字时值无关。对于“ㄒ”号,他在 1955 - 1957 年译谱中空缺不译,在 1969 年译谱中则用“,”号取代。因此,林谦三几次发表的译谱,每个谱字都是译作等时值的全音符。

---

① 载《音乐艺术》1994 年第二期。

1954 年，任二北在《敦煌曲初探》中提出了敦煌乐谱中“以‘、’为眼，以‘ㄗ’为拍”的推断。叶栋《敦煌曲谱研究》认为林谦三译谱“一字一声从头到尾”，“使音乐流于呆板”，故采纳了任二北的见解，在 1982 年发表的译谱中就将“ㄗ”和“、”分别译作“板”和“眼”，仅沿林谦三之说，将“丅”译作“音的延长或休止”。何昌林、唐朴林的译谱亦采用了类似的“板眼”译法。但由于在敦煌乐谱中大多在两个“ㄗ”号之间有两个“、”号，故叶栋的多数译谱中，出现了中国传统音乐中较少见到的“一板两眼”三拍子。何昌林为弥补这一缺陷，在其译谱中采用了西安鼓乐谱中“三点水”式的记谱法，将一个“ㄗ”译作包括“板”和“头眼”在内的两小拍时值，从而避免了译谱中三拍子节拍形式的出现。

1987 年，赵晓生《敦煌唐人曲谱节奏另解》①对叶栋的“板眼”译谱法提出质疑，认为叶栋所译之曲谱，“使人唱来感到节律怪异，音调急促，缠舌拗口”，同时自立新说，释“ㄗ”为“长顿”、“、”为“短顿”，即将带此两个符号的谱字都译作延长其时值，仅长短有所不同。

1988 年，笔者《敦煌乐谱新解》②不取上述诸家之见，而以沈括《梦溪笔谈 · 补笔谈》和张炎《词源》等古代文献为据，提出了“掣拍”说，在译谱中把单个谱字作沈括所云“一敦一住当一字”的“敦”，把“丅”号作沈括所云“一敦一住当一字”的“住”，把“、”号作沈括所云“一掣减一字”的“掣”，又把“ㄗ”号作张炎《词源》所云大曲摘遍《降黄龙 · 花十六》“当用十六拍”、“前衮、中衮六字一拍”、“煞衮则三字一拍”之“拍”。按笔者理解，沈括、张炎所云的“字”，为当时乐曲中的基本时值单位，相当于现今三拍子、四拍子中的一拍，于是在译谱中把一“字”的时值作为一个四分音符。由于“丅”号和“、”号本身都无音高，只起增时值或减时值的作用，故单个谱字后带一个“丅”号，则成两个“字”的时值；若两个谱字后者带“、”号时，则两个“字”的时值减短一半，成一个“字”的时值。“ㄗ”本身亦无音高，在谱中只指明击拍位置之所在，或起计“拍”数的作用；而当时的“一拍”，在概念上和现今的“一拍”有所不同，相当于现今之一小节。

继笔者提出“掣拍”说之后，关也维《敦煌古谱猜想》③又提出了“ㄗ”和

① 载《音乐艺术》1987 年第二期。

② 载《音乐艺术》1988 年第一、二期。

③ 载《音乐研究》1989 年第二期。

“、”为“表示歌词字位”之说，席臻贯《关于敦煌曲谱研究问题给饶宗颐先生的回信》①当即列举现存和敦煌乐谱中同名的曲辞（包括关也维引以为据的《西江月》），指出它们的字数和敦煌乐谱中同名曲中的“ㄖ”和“、”号数并不相合，故认为关也维之说“纯属‘猜想’”。随后，席臻贯在1992年发表的译谱中，除取笔者把“、”号作减一字之“掣”外，又把“ㄖ”号作“句”字之减笔，以此号为乐句的句号。故译谱中把所有带“ㄖ”号的谱字，视谱中每小节均等拍数的需要，延长其由半拍至五六拍不等的时值。1989年，庄永平在《敦煌乐谱节奏再解》②中曾提出过“一音一拍”、“逢‘、’即作延长”的“拍顿”之说。1993年，庄氏放弃了前说，又在《敦煌曲拍非拍眼形成：对敦煌曲拍的重新认识》③中提出了“迟叠”一说，即把带“、”号的谱字作“迟其声”（延长前一个谱字半拍时值，与本谱字合为一拍）、“叠其声”（叠前音或叠本音为一拍）的方式来翻译。对于“ㄒ”号，庄氏主张其延长的时值不固定，由一拍至五六拍不等，视谱中每小节均等拍数的需要而定。其后洛地《敦煌乐谱〈慢曲子西江月〉节奏拟解》④，又提出“‘ㄖ’为‘板以乐句’之‘（底）板’位”，“在奏为空处，在唱为（延）长音”；“、”为“拍位”，两“、”为今之一小节。

综上所述，对于P.3808敦煌乐谱中与节拍节奏有关的“ㄖ”、“、”、“ㄒ”三个符号，诸家各有如下解释：

（1）“ㄖ”号：林谦三解作“太鼓拍子”，译谱中为小节线，放在带此号谱字音符之后；叶栋、何昌林均按任二北之说解作“板”，译谱中“一板”作一小拍时值（何昌林作两小拍）时值，小节线放在带此号谱字音符之前；赵晓生解作“长顿”，译谱中把带此号的谱字译作较长时值的音；笔者解作“拍”，译谱中作大拍，相当于一个小节，小节线亦放在带此号谱字音符之前；席臻贯解作“句”，译谱中把所有带此号的谱字视谱中每小节均等拍数的需要，延长其由半拍至五六拍不等的时值；洛地解作“‘板以乐句’之‘（底）板’位”，在译谱中为（延）长音。

（2）“、”号：林谦三先前解作“小拍子”，后解为和音乐时值无关的“返拨”演奏法符号，在译谱的音符上方用“V”记号一一标明；叶栋、何昌林均

① 载《新疆艺术》1990年第六期。

② 载《星海音乐学院学报》1989年第三期。

③ 载《音乐艺术》1993年第一期。
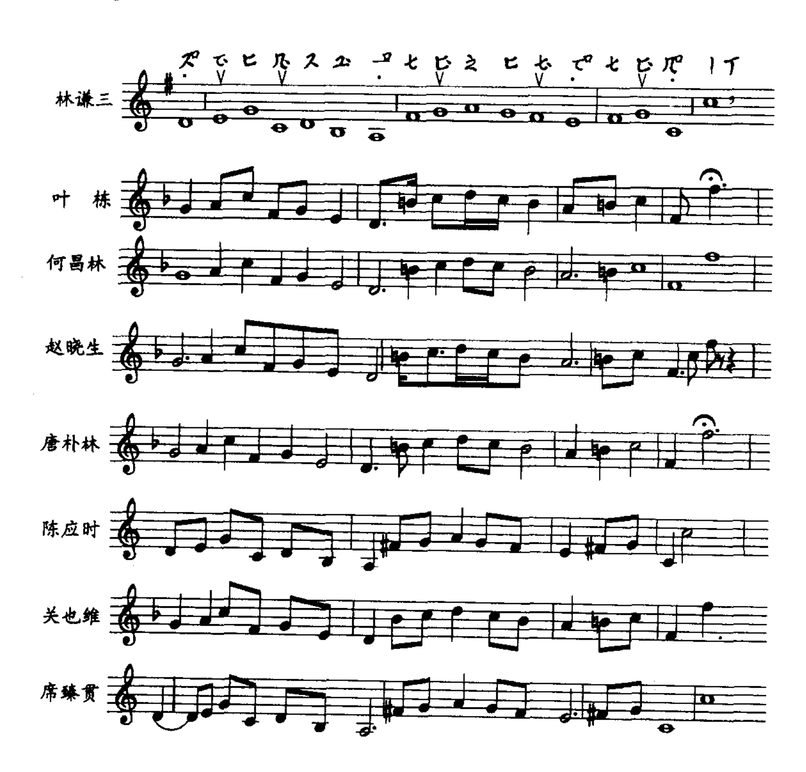
④ 载《中国音乐学》1993年第二期。
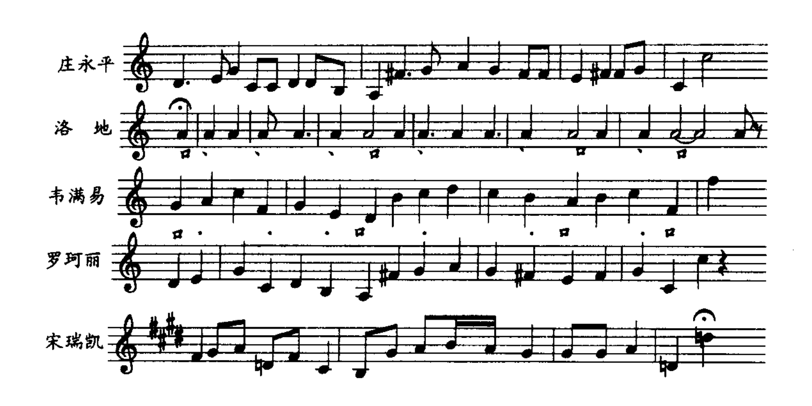
按任二北之说解作“眼”，译谱中“一眼”作一小拍时值；赵晓生解作“短顿”，译谱中把带此号的谱字译作稍短于“长顿”时值的音符；笔者解作减时值符号“掣”，席臻贯亦取此解，译谱中把带此号的谱字和前一谱字合成一小拍；洛地解作“拍”，译谱中两“、”间为一小节。

(3)“丅”号：林谦三释其为“停”，有延长音符时值或作休止的意义；叶栋、何昌林将此号译作时值不固定的自由延长；赵晓生、笔者、席臻贯亦取林氏作延长音符时值的解释，在译谱中一般作延长一小拍时值处理；庄永平作延长一小拍至五六小拍，视谱中每小节均等拍数的需要而定。

由于诸家对敦煌乐谱中“口”、“、”、“丅”三个符号的理解各有不同，故对于乐谱中的节拍节奏翻译亦各有不同。现以第13曲《又慢曲子西江月》尾部乐句为例，将上述诸家的译谱比较如下：

［谱例1］





2·4 敦煌乐谱解译中的其它问题

敦煌乐谱的谱式、谱字音位、定弦、节拍节奏问题涉及到每一首曲谱,故它们对于解译敦煌乐谱都具有全局性的意义。在敦煌乐谱解译中尚有一些有争议的问题,虽然它们只在一部分甚至只在个别曲谱中存在,但作为全面解译 P.3808 敦煌乐谱来说,也必须得到合理解决。

(1) 小号谱字。即在乐谱中比正常音高谱字小一号的谱字,书写于直行的右侧。此类小谱字,不仅在多首敦煌乐谱中存在,而且在敦煌乐谱之前的《天平琵琶谱》、《五弦琵琶谱》中亦同样存在。对于小号谱字的翻译,林谦三仅用黑符头,以示和大号谱字的白符头相区别。叶栋将小号谱字前的大号谱字译作短倚音。何昌林将大小两个谱字译作前长后短的附点四分音符和八分音符,笔者、关也维、席臻贯、洛地等亦从此译法。后笔者吸取了德国学者 R. F. Wolpert《五弦琵琶谱》的研究成果,在 1990 年的修订稿中将小号谱字的时值修正为和大号谱字等同处理,仅作为在演奏上不用右手而用左手指勾或打出的虚音。

(2) 符号"丿"和"𠃌"。前者出现在 P.3808 敦煌乐谱的第 13、25 两曲中,共三次;后者仅出现在第 25 曲中,共两次。对于前者,叶栋、何昌林均作滚奏符号;笔者作前一谱字的重弹,故亦占一谱字的时值;席臻贯、庄永平亦从笔者的译法,其余诸家对此号均未作翻译。对于后者,叶栋作"一"和"丁"两谱字,何昌林从叶栋,但在论文中提出是"弛"字的简笔,有"急取下方音之义"。笔者读作拍号加两个重叠的"丁"号,延长前谱字使之成三个谱字的时值。席臻贯从笔者的译法,其余诸家对此号均未翻译。

(3) 术语"火"和"重"。前者仅在第12曲中出现一次;后者出现在第13、14、15、16、17曲中,共五次。对于"火"字,诸家都取林谦三"火急"的解释,但在译法上各有所异。叶栋、何昌林均将"火"字前后的六个谱字译作一小拍;笔者最初将"火"字前后的四个谱字译作两对附点八分音符加十六分音符,后修正为四个八分音符;席臻贯译此四谱字为四个十六分音符,庄永平译作带前倚音的两个四分音符,其余诸家对此号均未作翻译。"重"字,诸家的译法基本相同,均作和"重头"一样的从头反复。

2·5 敦煌乐谱解译研究中的实证方法

敦煌乐谱的解译研究,最初只有林谦三、平出久雄、任二北、饶宗颐等少数几位。自20世纪80年代以来,随着敦煌学的发展,海内外研究敦煌乐谱的学者日渐增多。经过学者们长时期不懈的努力,终于获得了多方面的研究成果。因此可以说,这批乐谱不再是人们描绘的所谓"天书"、"音乐的甲骨文"、"敦煌学之谜"了。现有的研究成果表明,这批乐谱是可以被译成现代乐谱而加以考察的。但是就目前的研究状况来看,说"敦煌乐谱的研究、'破译'的工作可以告一段落了"[①],这显然是不切合实际的。因为敦煌乐谱的解译研究虽有一些问题可作定论了,但如本章所述,尚有不少问题正在争论中,所以现在的敦煌乐谱研究还不可能"告一段落"。

自20世纪80年代以来,随着研究敦煌乐谱的学者增多,围绕敦煌乐谱的论争也时有发生。学术论争本来是一切领域研究工作中的常见现象,也是学术繁荣的一种标志。但有的论争本可以避免,如敦煌乐谱的谱式问题,林谦三、平出久雄据日本传存的同类型乐谱认作琵琶谱,我们有的人因不了解这一点而判为工尺谱。对此,饶宗颐《敦煌琵琶谱读记》[②]再次肯定其为琵琶谱,林谦三亦在《正仓院乐器之研究》[③]中出示了P.3539敦煌卷琵琶二十谱字。至此,敦煌乐谱的谱式为琵琶谱已经成为定论。但由于不了解这一信息,在叶栋按琵琶谱解译的乐谱发表后,又引发了一场敦煌乐谱是不是琵琶谱的论争,浪费了不少笔墨。

---

① 见吕骥:《敦煌古乐·序》,敦煌文艺出版社、甘肃音像出版社1992年版。
② 载《新亚学报》1960年第4卷第二期。
③ 日本风间书房1964年版插页。

敦煌乐谱的解译研究，林谦三、平出久雄一开始就将其和同类型的《天平琵琶谱》合在一起进行分析解译，应该说这是一个良好的开端。然而近期的一些研究者却没有吸取这一有益的经验，而仅局限于 P. 3808 敦煌乐谱 25 曲来研究敦煌乐谱，更有人连敦煌乐谱 25 曲也不顾全，仅凭其中的一二首乐曲推导出敦煌乐谱的某种规律，于是就出现了种种难以经得起推敲的新说。

综观以往的敦煌乐谱解译研究，目前已可成为定论的几点，无不都是以乐谱本身的实证所取得的结果。例如饶宗颐通过对 P. 3808 敦煌卷黏贴情状的考察，发现乐谱有被黏贴而遮去标题和符号的现象，其背面的经文非但没有这一现象，而有时正好抄写在乐谱背面的黏贴接口上。这就足以说明乐谱的存在先于 933 年抄写的经文，三种笔迹的乐谱本为独立成卷，当然不可能组合成一部大曲。再如敦煌乐谱的谱式和琵琶定弦，林谦三以日本传存的同类型琵琶古谱为依据，后又出示 P. 3539 敦煌卷中的琵琶二十谱字，可以使大家对敦煌乐谱为琵琶谱深信无疑。他用第二、第三卷敦煌乐谱中两首不同琵琶定弦因而用不同的琵琶谱字记写的同名曲《伊州》和《水鼓子》的旋律重合，来证明他推定的此两卷乐谱的琵琶定弦，也最具有说服力，因此也能被多数敦煌乐谱解译研究者所接受。

由于迄今为止还未见有哪一部古代文献对敦煌乐谱的谱字术语符号作过全面的解释，因此我们还不得不采用如上的实证方法，从乐谱本身求得答案。敦煌乐谱解译的种种设想最终都要受到乐谱自身的检验，任何脱离了乐谱的种种解译方案都是难以经得起推敲的。因此，我们今后的解译研究工作，不能仅仅提出一个个解译方案，而最重要的仍然是对解译方案的论证。本书的重点就是继续使用实证方法，对敦煌乐谱的解译进行辨证。

3　敦煌乐谱谱字音位辨证

在敦煌乐谱的解译研究中，对于敦煌乐谱的二十谱字音位存在着不同的解释，曾产生了前2·2《敦煌乐谱的谱字音位》中所述两套四弦四相琵琶上的二十谱字音位。这两套二十谱字音位的主要区别在于第一弦第二相和第四相上两个谱字（“几”、“十”）的音位，第二套谱字音位将第一套这两个相上的谱字音位互为颠倒，即把谱字“十”作为第一弦第二相上的音位，而把谱字“几”作为第一弦第四相上的音位。“几”和“十”这两个谱字的音位，这涉及P. 3808敦煌乐谱二十五曲中前二十曲的旋律（后五曲因未用这两个谱字而不受影响），故对此不可不辨。

3·1　敦煌乐谱谱字音位的构成

从敦煌乐谱二十谱字的构成来看，它们是建立在数字序列基础之上的，尤其是前十个谱字更为明显，请看下表：

［表10］　敦煌乐谱二十谱字前十字表

弦　别	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	指　法
空　弦	一	ㄥ	ㄅ	上	散打四声
第一相	工	ス	七	八	次指四声
第二相	几	十			中指四声
第三相					名指四声
第四相					小指四声
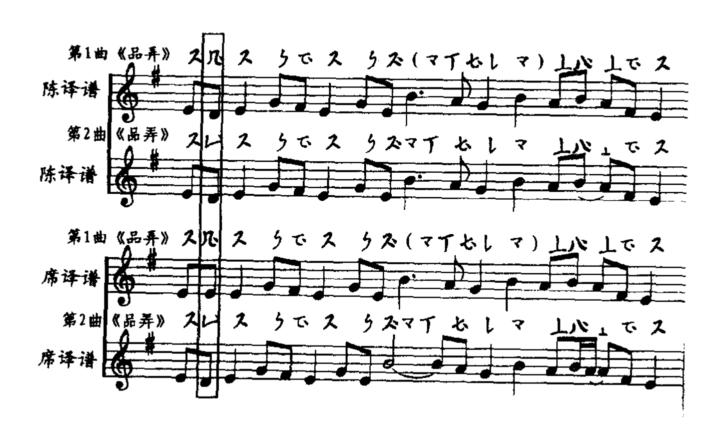
从上表可知，敦煌乐谱二十谱字的前十字基本上是以一至十为序，“一、六、七、八、十”五字中除“ス”为草体外，余均为正楷字。其余五字中“二、三、四、五”虽用了别体，但按其数字序列仍可识别，如“乚”为“二”的草体，“ユ”为“五”字的简笔。接近“九”字者只可能是“几”，而“ヤ”与“九”相去甚远，故不可以和“几”互换。

第二套二十谱字音位最早由庄永平提出，后为席臻贯在译谱中所采用。庄氏提出颠倒这两个谱字音位的唯一理由，仅是说按第一套的二十谱字音位，作为第二组10曲结音中的“几乚匸丨”四字琶音是“不可能演奏”的，因此“几”和“ヤ”的音位必须互换。但事实上在庄氏提出此说之前，林谦三、叶栋、何昌林和笔者等的译谱均有演奏音响问世，并未发现按第一套谱字音位有“几乚匸丨”四字琶音“不可能演奏”的情形。

3·2 敦煌乐谱谱字音位的验证

从席臻贯按庄氏见解所译的谱来看，敦煌乐谱中同名曲或上下片中本来相同的旋律，由于谱字音位的改变，造成了旋律上的差异。现以实例说明：

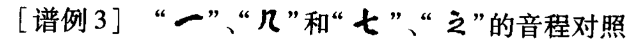
［谱例2］“几、乚”谱字旋律对照
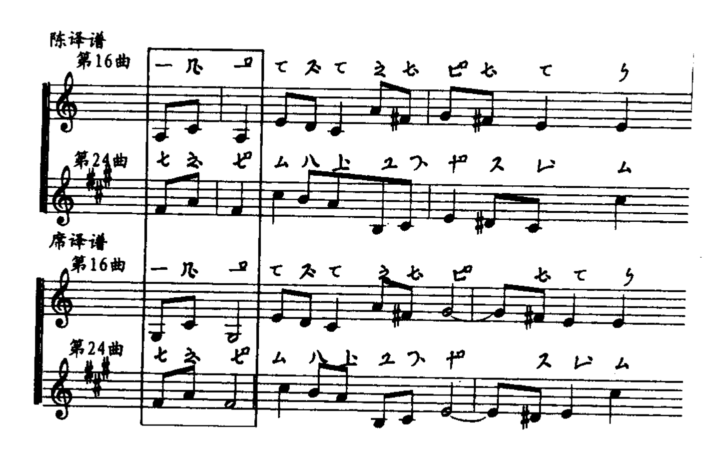


上例为P.3808敦煌乐谱第1曲《品弄》和第2曲《品弄》中出现的相同旋律，谱例方格中第1曲的第二个谱字“几”，在第2曲《品弄》出现时用了不同音位上的谱字“乚”，按林谦三订定的琵琶谱字音位，采用B d g a 琵琶

定弦,“几”和“乚”系不同琵琶音位上的同音高谱字,故上例中虽用了不同音位的谱字,但上下两乐句的旋律仍然完全相同(见“陈译谱”)。由于席臻贯把谱字“几”作第一弦第四相上的音位,故同样采用了 B d g a 琵琶定弦,此谱字就被译高了大二度作“e”,造成和第 2 曲不同弦位上谱字“乚”的旋律音“d”有异,使原本应该完全相同的乐句变成了不完全相同的乐句(见“席译谱”)。

对于谱字“一”和“几”之间的音程究竟小三度还是纯四度的问题,还可有实例证明。请看下例:

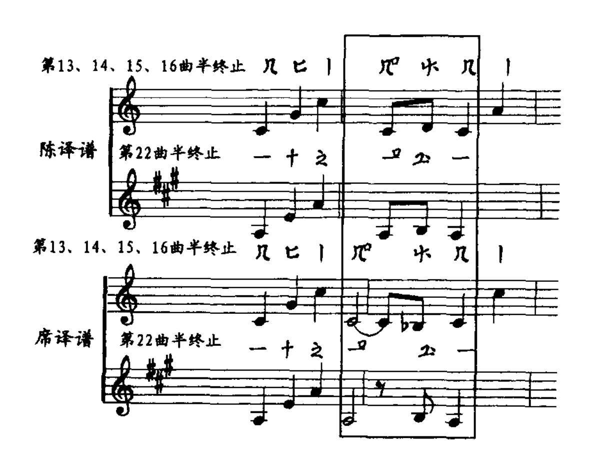

[谱例3] “一”、“几”和“七”、“之”的音程对照



上例中的第一行谱是 P·3808 敦煌乐谱第 16 曲《又慢曲子伊州》(属第二组)尾段的第二乐句;第二行谱是第 24 曲《伊州》(属第三组)尾段的第二乐句。这两首同名曲因定调不同(前者为今 C 调,后者为今 A 调),故在旋律进行中各有不同的处理,但有的乐句仅仅是移调。上例中所引两首同名曲相同部位(都是尾段第二乐句)的旋律从音高来说基本上都可逐字相对应。例中第 16 曲乐句开头的两谱字“一”和“几”按林谦三订定的谱字音位(见前 1·5·1[表 3])为小三度,而第 24 曲乐句开头的两谱字“七”和“之”按林谦三订定的谱字音位(见前 1·5·1[表 3])亦为小三度,两者完全相符(见陈译谱)。但席臻贯取“几”和“十”谱字音位颠倒之后,就成了纯四度(见席译谱),造成了这两对谱字的音程由原本相同变成不相同。

对上述同处于第一弦上的“几”和“ヤ”这两个谱字孰高孰低的问题，在敦煌乐谱中尚可找到明确的答案。请再看下例：

［谱例4］ “ヤ”谱字旋律对照



上例中的第一行谱是P·3808敦煌乐谱第13、14、15、16曲（属第二组）半终止中作为延长某一音的旋律型。第二行谱是第22曲（属第三组）半终止中作为延长某一音用不同谱字记录的旋律型。虽然两者因琵琶定弦不同而调高有异，但在不同调高的乐曲中这种旋律型内部的音程关系仍保持不变，它们之间只是因移调而所用的谱字有所不同。第一行谱中的谱字“几、ヤ”在第二行谱相应记成“一、ユ”，故以后者谱字“ユ”高于“一”大二度的事实，亦可证明“ヤ”高于“几”大二度（见“陈译谱”）。席臻贯把几”作为高于“ヤ”大二度的第一弦第四相音位，把“ヤ”改作低于“几”大二度的第一弦第二相音位，又不得不将第二组的琵琶第一弦较林谦三的A c e a 琵琶定弦定低了大二度（详见下章《P. 3808敦煌乐谱琵琶定弦辨证》），故此音比林氏定弦的音低了大三度，于是造成了上例方格中第一行四曲的旋律均译作c $^{\flat}$B c，出现了“$^{\flat}$B”这个调外音（见“席译谱”）。但第22曲方格中的旋律为A B A，移成C调则成c d c，这证明只有在保持原定“几”和“ヤ”的音位不必互换、第二组定弦亦无须另定的条件下，这上下两调旋律的首调唱名才能相合，否则就会使本该一致的旋律型造成人为的不一致。

3・3 敦煌乐谱和唐传日本琵琶谱的谱字音位

林谦三在确定 P. 3808 敦煌乐谱的谱字音位时,载有琵琶二十谱字的 P. 3539 敦煌卷尚未发现,为何他能把 P. 3808 敦煌乐谱的琵琶二十谱字的音位确定下来?这是因为敦煌乐谱这种谱式虽然在我国久已失传,但在日本识别其谱字音位却并非难事。在日本不仅存有比敦煌琵琶谱更早的天平琵琶谱、五弦琵琶谱,而且还存有敦煌琵琶谱之后的诸如《三五要录》、《乐家录》以及传至近世的种种同类型的雅乐琵琶谱。若将敦煌乐谱中的"八"和"ヤ"这两个谱字音位互相颠倒,则上述诸多同类型琵琶谱中的这两个谱字音位,也都要统统颠倒过来,这显然是不可能的。

4 P.3808 敦煌乐谱琵琶定弦辨证

对于 P.3808 敦煌乐谱三组乐曲的琵琶定弦，林谦三于 1955 年用筛选法早已推定完成，但林氏本人在 1969 年却又将他推定的第一组 10 曲定弦推翻了，由此不能不使人对其推定方法的正确性产生疑问，于是就出现了前 2·2《敦煌乐谱的琵琶定弦》中所列出的种种定弦。因此，对于 P.3808 敦煌乐谱的琵琶定弦，仍有必要作进一步的辨证。

20 年前，笔者曾采用古琴"异位同声相应"的调弦方法，用以推定谱面上无明确调弦法记载的《碣石调·幽兰》文字谱所用的古琴定弦[1]，现特将此法用于推定敦煌乐谱的琵琶定弦。

我们知道，古琴上的"异位同声相应"调弦法，是使用琴上不同弦位和徽位（包括空弦散音）的琴弦弹奏出同度音或八度音来确定两空弦音之间的音程关系。敦煌乐谱用的是四弦四相琶琶，琵琶上的相位相当于古琴上的徽位，故"异位同声相应"调弦法同样可以从琵琶上不同弦位的两条弦在不同的相位（包括空弦散音）上弹奏出同度音或八度音（含琶音）来确定两空弦音之间的音程关系。古琴上用于应和的"异位同声"就是琴谱中所标明的不同弦位和徽位（包括空弦）的散音、按音或泛音；而琵琶上用于应和的"异位同声"，则是由敦煌乐谱相同旋律中代表不同弦位和相位的谱字。现按"异位同声相应"的原则对 P.3808 敦煌乐谱各组的琵琶定弦进行推定并作辨证。

4·1 P.3808 敦煌乐谱第一组琵琶定弦

4·1·1 第一弦和第二弦空弦音之间的音程

P.3808 敦煌乐谱第一组第 1、2 曲《品弄》为两首同名曲谱。第 1 曲

① 详拙稿《琴曲〈碣石调·幽兰〉的音律》，载《中央音乐学院学报》1984 年第一期。

《品弄》为单乐段。第 2 曲《品弄》分头、尾两段，两段各反复一遍，头段的反复用了省略记谱法谓之“重头”，尾段反复时因稍有变化，故未用省略记谱法。第 1 曲《品弄》的旋律更接近于第二曲《品弄》尾段的反复部分。请看谱例：

［谱例 5］

上例中左边用黑线标出的谱字是与琵琶定弦直接有关的相同旋律。在这一对相同旋律片断中，我们可以注意它们各自最后的三个谱字：第 1 曲《品弄》用了“ス几ス”，而第 2 曲《品弄》却用了“スレス”，毫无疑问，这“几”和“レ”就是可作应和的“异位同声”谱字。查 1 · 5《敦煌乐谱的记谱法》中［表 3］可知：“几”位于第一弦第二相，而“レ”是第二弦上的空弦音位。两者只可能是同度音而不可能是八度音（如果是八度音，则第一弦和第二弦之间的音程为八度加小三度，太宽）。第一弦第二相上的谱字“几”和谱字“一”之间的音程相距一个全音加一个半音，即小三

度。已知“几”和“乚”为同度，则第一弦空弦音和第二弦空弦音之间亦必然是小三度音程（相等于第一弦空弦音和“几”之间的音程）。再看下例：

［谱例6］

上例为P.3808敦煌乐谱第一组第3曲《倾杯乐》原谱片断，例中左边用黑线标出的谱字为曲中出现的相同旋律。在这各为九个谱字组成的旋律片断中，除了一头一尾的两个谱字外，余七个谱字完全相同。其尾部两个字形不同的谱字“乚”和“几”，也就是2·2《敦煌乐谱的琵琶定弦》中所说第1、2曲《品弄》中的“几”和“乚”，故亦可算用于推定第一组第一、二弦的“异位同声”又一例。

4·1·2　第三弦和第四弦空弦音之间的音程

我们看上例中两个相同旋律片段各自的第一个谱字,即“八”和“ㄟ”。查1·5《敦煌乐谱的记谱法》[表3]可知,前者为第四弦第一相上的谱字,后为第三弦第三相上的谱字。我们已经知道这同为九字组成的相同旋律片断中,其后面八个谱字均为同声,这“八”和“ㄟ”当然不会是“异声”,而只能和“几”、“乚”一样,也是“异位同声”谱字。那么,按2·2[表9]所显示:“ㄟ”距第三弦空弦音两个全音,即大三度音程;“八”和第四弦空弦音“丄”距一个全音,即大二度音程。若“八”和“ㄟ”同声,则第三弦空弦音和第四弦空弦音之间必然成大二度音程(“ㄟ”和“ㄅ”的大三度减去“八”和“丄”的大二度)。再如下例:

[谱例7]

上例为 P.3808 敦煌乐谱第一组第 6 曲《急曲子》原谱，例中谱字左边所标的黑线部分先是音符时值延长的“几”谱字，接着也是音符时值延长的音，但不是像“几”谱字那样的单个乐音，而由谱字“乙”和“八”组成的同度琶音。这也可算是对上面以《倾杯乐》中“八”和“乙”同声来推定第三弦空弦音和第四弦空弦音为大二度音程的补充。

又一例：

[谱例 8]

上例为 P.3808 敦煌乐谱第一组第 7 曲《又曲子》原谱，例中谱字左边所标的黑线部分为本曲尾段重复头段时再次出现的相同旋律。但此相同旋律的第一字头段用的是“七”，而尾段用的是“丄”。查 1·5《敦煌乐谱的记谱法》[表 3]可知：“七”是第三弦第一相上的谱字，“丄”是第四弦的空弦音。“七”距第三弦空弦音大二度，“七”和“丄”同声，则第三弦、第四弦空弦音之间必然是大二度。

P.3808 敦煌乐谱第一组 10 曲中“七”和“丄”同声的尚有下例：

［谱例9］

上例为 P.3808 敦煌乐谱第一组第 4 曲《又慢曲子》原谱，例中谱字左边所标的黑线部分也是本曲尾段重复头段时再次出现的相同旋律。所引相同旋律的前三字，头段为“几 上 十”，尾段为“几 七 十”，可见其中的“上”和“七”为“异位同声”谱字，亦可证实 P.3808 敦煌乐谱第一组琵琶定弦的第三和第四弦为大二度音程。

4·1·3　第二弦和第三弦空弦音之间的音程

我们通过“异位同声”谱字的推定，已经得到了 P.3808 敦煌乐谱第一组琵琶定弦中的第一弦和第二弦为小三度音程、第三弦和第四弦为大二度音程的结果，但还是没有完成此组定弦的推定，因为第二弦和第三弦之间的音程关系没有搞清。笔者翻遍 P.3808 敦煌乐谱第一组 10 曲原谱，都没有找到像上述可论证一、二弦和三、四弦音程关系那样的“异位同声”谱字。但如能求得第一弦与第三弦或第一弦与第四弦之间的音程关系，也一样能

推知第二弦和第三弦之间的音程关系。

在上引第7曲《又曲子》中，我们注意到所引尾段最后由“一”和“ㄟ”两谱字组成的八度琶音。查1·5《敦煌乐谱的记谱法》[表3]可知：“一”是第一弦上的空弦音；“ㄟ”位于第三弦第三相，距本弦空弦音大三度。“一”和“ㄟ”构成八度音程，则第一弦和第三弦的空弦音必然是小六度音程（“一”和“ㄟ”的八度减去“ㄟ”距空弦音的大三度）。已知本组定弦第一弦和第二弦之间的音程关系为小三度，故可知第二弦和第三弦之间的音程为纯四度（一、三弦之间的小六度减去一、二弦之间的小三度）。

又一例：

[谱例10]

傾盃樂

上例为 P.3808 敦煌乐谱第一组第 3 曲《倾杯乐》原谱片断，例中左边标有黑线的谱字为同曲尾部两次出现翻高、翻低八度的相同旋律。第一次是将“一几ス”三字中前两字翻高八度的“八 屮 ス可取”，第二次是将“一几ス ㄟ”四字中前二字翻高八度、省去“ス”字，又将最后一字翻低八度的“八 屮 一”。故其中的“一”和“八”、“几”和“屮”、“ㄟ”和“一”都是八度关系的“异位同声”谱字。“ㄟ”和“一”为八度已在上面以第 7 曲《又曲子》的八度琶音为例推定第一弦和第三弦为小六度音程关系时论述过，这里需要注意的是，“一”和“几”都是第一弦上的谱字，“八”和“屮”都是第四弦上的谱字，判明它们之间的音程关系亦可推知此二弦空弦音之间的音程关系。查 1・5《敦煌乐谱的记谱法》[表 3] 可知：谱字“一”是第一弦上的空弦音，“八”是位于第四弦第一相上的谱字，谱字“八”距第四弦空弦音大二度，“八”和“一”为八度音程，则第一弦和第四弦的空弦音必然是八度减去大二度成小七度。已知第一弦和第二弦之间的音程为小三度，第三弦和第四弦之间的音程关系为大二度，故可知第二弦和第三弦之间的音程为纯四度（一、四弦之间的小七度减去一、二弦之间的小三度再减去三、四弦之间的大二度）。以谱字“几”和“屮”互为八度关系来推算，可得同样的结果。

4・1・4　小结

现在可以归纳一下，经采用以“异位同声”谱字为据的方法，所推定出 P.3808 敦煌乐谱第一组 10 曲的琵琶定弦结果如下：

（1）因“几”和“ㄴ”为同度音，故第一弦和第二弦空弦音之间为小三度音程；

（2）因“一”和“ㄟ”为八度音，故第一弦和第三弦空弦音之间为小六度音程；

（3）据以上（1）（2）两项就可推知第二弦和第三弦空弦音之间为纯四度音程（一、三弦之间的小六度减去小三度）；

（4）因“ㄟ”和“八”、“丄”和“七”均为同度音，故第三弦和第四弦空弦音之间为大二度音程。

（5）因“一”和“八”、“几”和“屮”均为同度音，故第一弦和第四弦空

弦音之间为小七度音程。

4·2 P.3808 敦煌乐谱第二组琵琶定弦

4·2·1 第一弦和第四弦空弦音之间的音程

[谱例 11]

上例为 P.3808 敦煌乐谱第二组第 5 曲(总编号为第 15 曲)《慢曲子心事子》原谱。此曲由单乐段奏三遍组成,第二遍完全重复第一遍,故用了省略记谱法标以“重”字,即“重头反复”,第三遍除头尾有变化外,余均相同(见例中谱字左边黑线所标的部分)。但黑线所标部分第一、第二两谱字仍有别:前者为“一几”,后者为“丄丨”。查 1·5《敦煌乐谱的记谱法》[表 3]可知,“一几”分别为第一弦的空弦音和第二相谱字;“丄丨”分别为第

四弦的空弦音和第二相谱字，它们在此相同旋律中后者系将前者翻高了八度。以两者构成八度音程计，则第一弦和第四弦的空弦音之间必然是八度音程（“一”和“丄”成八度，“几”和“丨”亦自然成八度）。

4·2·2 第二弦和第四弦空弦音之间的音程

［谱例 12］

急胡相問

上例为 P.3808 敦煌乐谱第二组第 9 曲（总编号第 19 曲）《急胡相问》原谱。例中谱字左边标出的黑线部分为曲中数次出现的“屮丨乚”一组谱字，但在曲终出现时，“屮”翻低八度成“ス”。查 1·5《敦煌乐谱的记谱法》［表 3］可知，“屮”是第四弦第四相上的谱字，距本弦空弦音纯四度，“ス”是第二弦第一相上的谱字，距本弦空弦音大二度。以两者构成八度音程计，则第二弦和第四弦的空弦音之间必然是大六度音程（“ス”和“屮”的八度减去第四弦空弦音至第四相的纯四度再加上第二弦空弦音至第一相的大二度）。

4·2·3 第三弦和第四弦空弦音之间的音程

[谱例13]

上例为P.3808敦煌乐谱第二组第2曲(总编号第12曲)《倾杯乐》原谱。例中谱字左边黑线所标部分为相同旋律。在这相同旋律的十个谱字中惟有一个谱字不相同,即前者的第七字"丄"和后者的第七字"之"。查1·5《敦煌乐谱的记谱法》[表3]可知,谱字"丄"是第四弦上的空弦音,"之"是第三弦第四相上的谱字,距此弦空弦音纯四度。以两者构成同度音程计,则第三弦第四相音等于第四弦的空弦音,此两弦空弦音之间必然是纯四度音程。

4·2·4 小结

现在可以归纳一下,经采用以"异位同声"谱字为据的方法,所推定出P.3808敦煌乐谱第二组10曲的琵琶定弦结果如下:

(1) 因"一"和"丄"、"几"和"丨"均为八度音,故第一弦和第四弦空弦音之间为八度音程;

(2) 因"ス"和"七"为八度音,故第二弦和第四弦空弦音之间为大

六度音程；

(3) 据以上(1)(2)两项可推知第一弦和第二弦空弦音之间为小三度音程(一、四弦之间的八度减去二、四弦之间的大六度)；

(4) 因“之”和“上”为同度音，故第三弦和第四弦空弦音之间为纯四度音程；

(5) 据以上(2)(4)两项亦可推知第二弦和第三弦空弦音之间为大三度音程(二、四弦之间的大六度减去三、四弦之间的纯四度)。

4·3 P.3808 敦煌乐谱第三组琵琶定弦

4·3·1 第一弦和第二弦空弦音之间的音程

在本组第3曲(总编号第23曲)《营富》的相同旋律中曾出现“异位同声”谱字“フ”和“レ”。请看下例：

[谱例14]

上例两行谱字左边黑线所标重复旋律的最后一个谱字分别为“レ”和“フ”，查1·5《敦煌乐谱的记谱法》[表3]可知，谱字“フ”位于第一弦第三相，“レ”为第二弦上的空弦音，“フ”距第一弦空弦大三度。“レ”和“フ”构成同度，则第一弦和第二弦空弦音之间必然成大三度。

4·3·2　第二弦和第三弦空弦音之间的音程

[谱例15]

上例为P.3808敦煌乐谱第三组第1曲（总编号第21曲）原谱，此谱曲名因抄写经卷粘贴纸张时被前谱纸张所遮盖，故为佚名曲。例中谱字左边所标出的第一、第二行黑线部分为乐曲前半由九个谱字组成的重复旋律，两者区别仅在开始的第一字，即“十”和“ㄅ”。第三、第四行黑线所标部分为曲尾由四个谱字组成的重复旋律，区别在开始的第一、第二字上，亦即“十”（此处二字琵音中的根音“一”暂不计）和“ㄅ”，“㇄”（此处二字琵

音中的根音"フ"暂不计)和"七"。查1・5《敦煌乐谱的记谱法》[表3]可知,"十"为第二弦第二相上的谱字,距本弦空弦音小三度,"ㄅ"为第三弦空弦音,以两者为同度音计,则此两空弦音之间必成小三度。以"ㄴ"和"七"为同度音计,则"ㄴ"为第二弦第四相上的谱字,距本弦空弦音纯四度,"七"为第三弦第一相上的谱字,距本弦空弦音大二度,故仍可知两空弦音之间的音程为小三度(纯四度减去大二度)。

4・3・3 第三弦和第四弦空弦音之间的音程

下面先将本组第一弦、第三弦和第四弦空弦音之间的音程关系放在一道推定,然后再求第三弦和第四弦空弦音之间的音程。在本组的《营富》和第5曲(总编号第25曲)《水鼓子》中都分别出现在第一、三、四弦上的"一、ㄋ、丄"三谱字。请看谱例:

[谱例16]　　[谱例17]

上引《营富》原谱中"一、ㄋ、丄"三谱字出现在由六个谱字组成的相同旋律最后(见黑线所标)。《水鼓子》原谱中"一、ㄋ、丄"三谱字出现在

所标第一行的最后，但其后相同旋律（所标第二行）最后只有带延长符号"丁"的"一"字，而无"之、上"两谱字。由此可以推测"一"和"之"、"一"和"上"都是八度关系的"异位同声"谱字。即前者用"之、上"实音演奏，而后者保持"一"字的延长，以形成虚实结合的带有八度重复的相同旋律。这一点，谱中"第二遍"开头的旋律亦可得到证实。"第二遍"以"一"字开头，随后连奏四遍"久 十 之"重复之前相同旋律中两次出现的"久 十 一"（见双线所标），"久 十 之"中的"之"无疑是"久 十 一"中"一"字的翻高八度，此亦可证明"一、之、上"三谱字中的"一"和"之"为八度同声谱字。而"一"和"上"为八度同声谱字，亦可由下面第二组第 8 曲（总编号第 18 曲）同名曲的相同旋律来证实。

［谱例 18］

水鼓子

试将此第二组中的《水鼓子》和前例第三组中的《水鼓子》相比较，在乐曲结构上此例除了少"第二遍"以及乐曲调高不同外，其余的旋律结构两者均相同（详后《敦煌乐谱校释》），例中黑线所标相同旋律完全可和第三组《水鼓子》"第二遍"之前的相同旋律相对应。此例两个相同旋律的尾部，前者的结尾是"乚 匚 丨"，后者的结尾则为带延长符号的"乚"，这和第三组中《水鼓子》相同旋律中"一 之 上"和带延长符号

的"一"一样，都是一谱字对三谱字。这里"乚匕丨"三谱字中的"乚"是第二弦空弦音，而"丨"位于第四弦第二相，距空弦音小三度。经第二组琵琶定弦推定，已知第二弦和第四弦空弦音之间为大六度，故可推算出"乚"和"丨"之间为八度音程，可证第三组的"一"和"丄"之间亦为八度音程。

在证实了"一"和"之"、"一"和"丄"均为八度同声谱字之后，就可以推定"一"所在第一弦和"之"所在第三弦和"丄"所在第四弦空弦音之间的音程关系。查 1·5《敦煌乐谱的记谱法》[表 3]可知，"一"为第一弦空弦音，"之"为第三弦第四相上的谱字（距本弦空弦音纯四度），以"一"和"之"为八度同声计，则第三弦和第一弦空弦音之间的音程必然成纯五度（"一"和"之"之八度减去"之"和空弦音的纯四度）。

已知本组琵琶定弦第一、四弦空弦音为八度音程，第一、三弦空弦音为纯四度音程，即可推知第三、四弦空弦音为纯四度（八度减去纯五度）。

4·3·4　小结

采用以"异位同声"谱字为据的方法，所推定出 P.3808 敦煌乐谱第三组五曲的琵琶定弦如下：

（1）因"フ"和"乚"为同度音，故第一弦和第二弦空弦音之间为大三度音程；

（2）因"十"和"ク"、"乚"和"七"为同度音，故第二弦和第三弦空弦音之间为小三度音程；

（3）因"一"和"之"为八度音程，故第一弦和第三弦空弦音之间为纯五度音程；因"一"和"丄"为八度音程，故第一弦和第四弦空弦音之间为八度音程。根据一、四弦的八度和一、三弦的纯五度，可进一步推知第三弦和第四弦空弦音之间为纯四度音程。

4·4　P.3808 敦煌乐谱三组琵琶定弦的推定结果与三组乐曲的结声琶音

按照如上对于 P.3808 敦煌乐谱三组琵琶定弦所作之推定结果，如

果三组琵琶定弦的第四弦空弦音均设定为“a”，则三组定弦的音高分别为：

第一组：B d g a

第二组：A c e a

第三组：A ♯c e a

按如上各组定弦音高译出三组乐曲每弦一谱字的琶音和弦，就可得出如下结果：

第一组结声琶音：一 ス ㄟ 八 ——B e b b；

第二组结声琶音：几 乚 匕 丨 ——c c g c^1；

第三组结声琶音：一 十 之 上 ——A e a a 。

在这三组结声琶音中我们可以发现，每一组都有用于推定琵琶定弦的同度和八度“异位同声”谱字（B b、b b；c c、c c^1；A a 、a a），其次是本节中推定琵琶定弦时尚未充分利用的纯五度及其转位纯四度音程（B e、e b；c g、g c^1；A e、e a ），除了这四种音程之外，三组结声琶音中并无其它音程。由此可以推论，今人因不了解当时琵琶曲谱中结声琶音的构成，故不明白各曲的琵琶定弦，必须用筛选、“异位同声应和”等方法加以推定，而当时的琵琶演奏家们可能一看到曲终的结声琶音，就能断定此曲该用何种定弦。因为规则很明确，在结声琶音的四声中必有一对同度音和一对八度音，可作选择的只在八度音程中先四度后五度还是先五度后四度，选择的依据是同度或八度音程的音级属性。从上面三种结声琶音来看，若同（八）度音作角，则是先四度后五度；若同（八）度音作宫，则是先五度后四度。至于同（八）度音作商、作徵、作羽时如何定，则要等相关曲谱资料发现后再来讨论了。

4·5 对林谦三1969年E A d a定弦的辨析

以上推定的P.3808敦煌乐谱三组琵琶定弦结果和林谦三1955年所推定的三组定弦全相符合，却不合林谦三1969年重新推定的E A d a定弦。因此，有必要对林谦三1969年重新推定的定弦进行辨析。

从表面上看，林谦三的E A d a定弦与何昌林的B d g d^1定弦不同，但从定弦的音程关系来看却并非如此。为便于比较，试将林谦三1969年推定的E A d a定弦整体移高纯四度（只变音高，各谱字间的音程关系仍保持不

变),则此三种定弦的异同便容易看清楚了:

林谦三 1955 定弦 B d g a

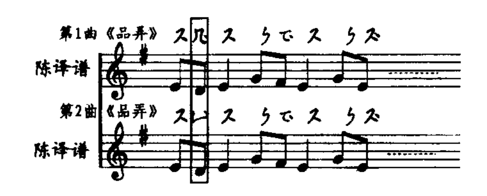
林谦三 1969 定弦 A d g d[1]

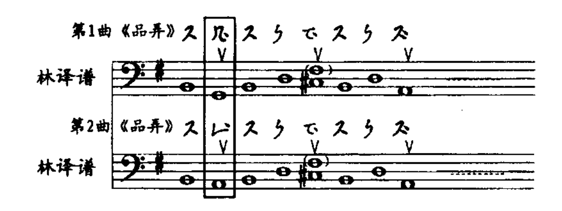
何昌林 1983 定弦 B d g d[1]

由上面三种定弦的比较可知,林谦三 1969 定弦只是将其 1955 年定弦的第一弦定低了大二度,又将其第四弦移高了纯四度。因此我们在讨论这两种定弦何者为佳时,只须注意第一组 B d g a 定弦中第一弦是否要调低大二度、第四弦是否要调高纯四度这样两点即可。

林谦三把原来第一弦和第二弦空弦音之间的小三度音程改作纯四度、第三弦和第四弦空弦音之间的大二度改作纯五度的结果,就造成了第一组 10 曲中许多原本为"异位同声"的谱字都变成了"异位异声"谱字,使原本相同的旋律变成不相同的了。请看下例:

[谱例 19] "𠃊、𠂉"谱字音高对照
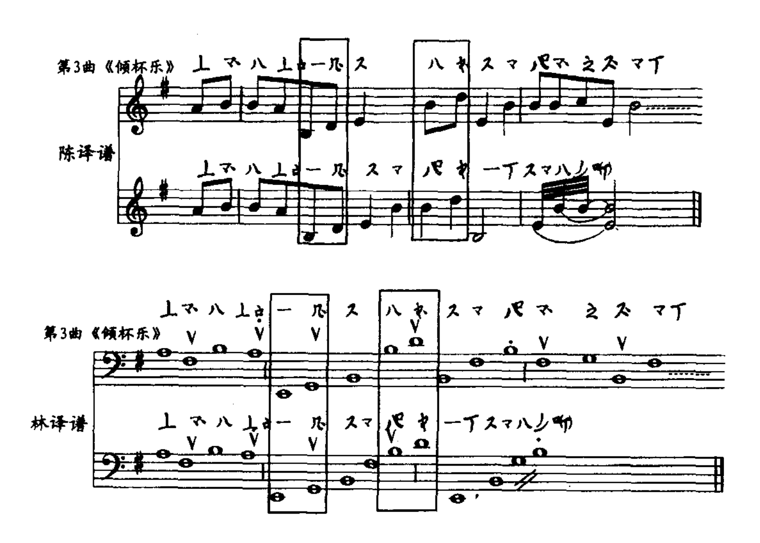




由此例可知,只有当第一弦空弦音和第二弦空弦音为小三度的时候,"𠃊"和"𠂉"两个谱字才能成为同度音;而当第一弦空弦音和第二弦空弦音为纯四度的时候,"𠃊"和"𠂉"两个谱字就不再是同度音了(前者比后者低大二度)。由此可证林谦三 1969 年定弦将其 1955 年定弦之第一、二弦由小三度关系改为纯四度关系不可取。

又如第一组第 3 曲《倾杯乐》,在乐曲结尾部分两次出现带有翻高八度的旋律:

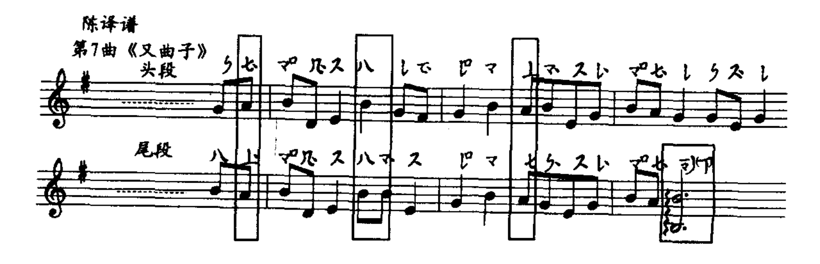
[谱例20]



例中两个乐句的旋律基本相同，仅第二行的乐句作为结束句，故节奏较第一行稍有变化。按 B d g a 定弦，此两个乐句第二方格内的两个音，均是第一方格两音的翻高八度（见"陈译谱"），但按 E A d a 定弦，这两个方格中旋律的八度关系就不复存在了（见"林译谱"）。如果我们承认两个旋律基本相同的乐句中第二方格中的"八"和"ヤ"是第一方格中"一"和"几"两谱字翻高八度的重复，则此曲琵琶定弦的第一弦空弦音和第四弦空弦音就必须是小七度关系，亦即 B d g a 定弦中的"B～a"，而决不能是 E A d a 定弦中的"E～a"，因为后者不可能使"一"和"八"两谱字、"几"和"ヤ"两谱字各自构成八度音程。

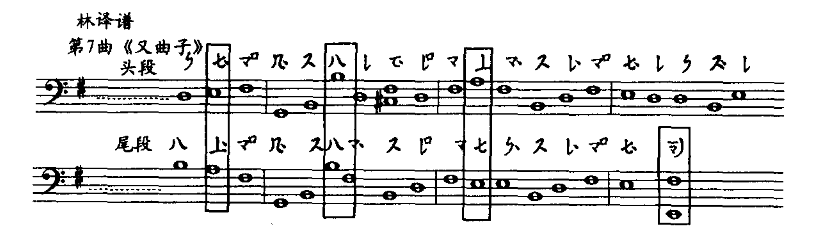
再看其它实例：

[谱例21]"七、上"和"ㄟ、八"谱字音高对照(1)



上例是第一组第7曲《又曲子》头、尾段中的相同旋律，第一、第三两个方格中的第三弦第二相上的谱字“七”和第四弦空弦音谱字“丄”都是不同琵琶音位的同度音；第二个方格中的第三弦第三相上的谱字“乙”和第四弦第二相上的谱字“八”也都是不同琵琶音位的同度音。按上下片相同旋律的要求若使它们成为同度音，则第三弦空弦音和第四弦空弦音之间必须定成大二度。林谦三将此两条弦定成纯五度，故而又造成了相同旋律的不相同。请看林氏的同例译谱：
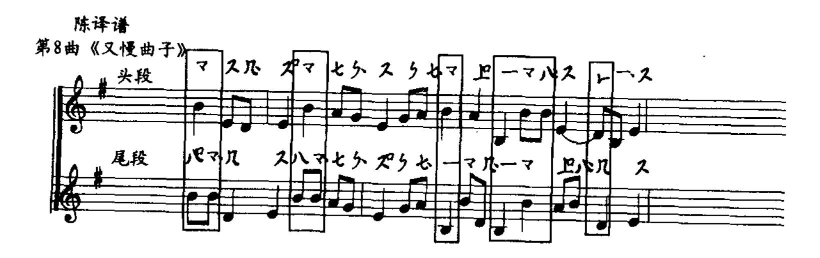
［谱例22］ “七、丄”和“乙、八”谱字音高对照(2)



由于林谦三把他1955年订定的第一组定弦的第一弦相对定低了大二度（实际由B改为E定低纯五度），因而使其译谱第二行谱最后方格内由谱字“一”和“乙”组成的八度琶音变成了不协和的大九度琶音。又因把第四弦相对定高了纯四度（实际第四弦保持不变，第三弦由g改为d定低了纯四度），故上例中第一、第三两个方格内原来为同度的“七”和“丄”两谱字变成了纯四度音程，第二个方格内原来为同度音程的“乙”和“八”两谱字也都变成了纯四度，使原本上下相同的旋律音变成了不相同的了。

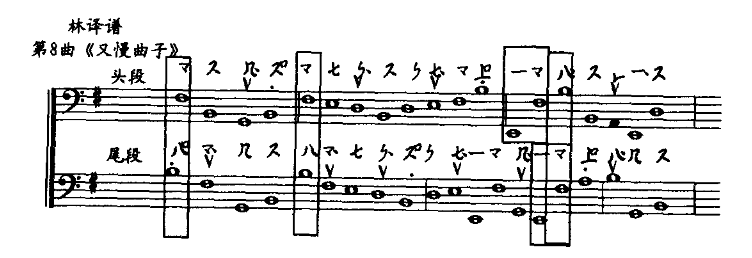
又如第一组第8曲《又慢曲子》由头段、尾段上下两片组成，在其头、尾段的相同旋律中，包含了“乙、八”、“一、乙”和“几、乚”三对“异位同声”谱字：

［谱例23］



上例中第一、二两个方格中为“ㄟ、八”上下、左右同度同声，第三个方格中为“一、ㄟ”上下八度同声，第四个方格中为“一、ㄟ”左右八度同声和“ㄟ、八”左右同声，第五个方格为“几、レ”上下同度同声。但在林译谱、何译谱中这些“异位同声”都不存在。请看谱例：

［谱例 24］



由于林谦三将原来第一弦和第二弦空弦音的音程由小三度变成了纯四度，故第三、第四个方格中原为八度跳进的旋律变成了大九度跳进。而原上下、左右都为同度的“ㄟ”和“八”结果成了纯四度，则是由于将原来第三弦和第四弦空弦音由大二度变成了纯五度（第四弦调高了纯四度）所造成。

由此可见，P. 3808 敦煌乐谱的第一组定弦用 B d g a，要优于 E A d a。

5 敦煌乐谱节拍节奏辨证

"节奏"一词在古代文献中出现得很早。《荀子·乐论》说:"行其缀兆,要其节奏,而行列得正焉,进退得齐焉。……故乐者,天下之大齐也。"①《礼记·乐记》亦说:"乐者,心之动也;声者,乐之象也;文采节奏,声之饰也。"②对于"节奏"二字,东汉郑玄《乐记·注》这样解释:"节奏,阕作进、止所应也。"③唐代孔颖达《乐记·疏》亦说:"节奏,谓或作或止。作则奏之,止则节之。"④按照郑玄、孔颖达的解释,节奏是由音乐演奏中"作"("奏"、"进")和"不作"("节"、"止")所造成。奏则发声,不奏有可能是使已奏出音延长,也有可能是不出声的休止。因为在奏和不奏之间所产生的延长音或休止音会有不同时值的区别,故"节奏"就是由不同时值的长、短音(或可再加上不同时值的长、短休止符)组合而成的产物。正如北宋沈括在《梦溪笔谈·补笔谈》中所说:"乐中有敦、掣、住三声。一敦一住,各当一字。一大字住当二字。一掣减一字。如此迟速方应节,琴瑟亦然。"⑤这其中的"敦、掣、住",即构成乐中节奏的"长、中、短"三种"迟速"(时值)之乐声。但这只是一般意义上的"节奏",事实上节奏又可分为"无节拍"和"有节拍"两种,前者我们今天称之为"自由节奏"或"散板节奏",后者我们今天称之为"等拍子节奏"或"多拍子节奏"。而《荀子·乐论》所说能使"行列得正"、"进退得齐"的节奏,以及《吕氏春秋·审应览》所载"今举大木者,前乎(呼)'舆謣',后亦应之"⑥的劳动号子节奏,《晋书·乐志》所谓"丝竹更相和,执节

---

① [战国]荀况著《荀子》,上海古籍出版社1989年影印本,第120~121页。
② [清]阮元校刻《十三经注疏》,中华书局1980年影印本,第1536~1537页。
③ [清]阮元校刻《十三经注疏》,中华书局1980年影印本,第1544页。
④ [清]阮元校刻《十三经注疏》,中华书局1980年影印本,第1544页。
⑤ [北宋]沈括著、胡道静校注《梦溪笔谈校证》,中华书局1959年新1版,第918页。
⑥ [秦]吕不韦著《吕氏春秋》,上海古籍出版社1989年影印本,第159页。

者歌”[①]的相和歌节奏等等,都可以称得上是“有节拍节奏”。由此可见,上引诸家所说的“节奏”,实际上是今之“节拍、节奏”的合称。

古时对于无节拍节奏和有节拍节奏的划分始于何时,现尚难断定,但唐代诗人白居易在《霓裳羽衣(舞)歌》中所说的“散序”和“拍序”,则已将这部乐舞伴奏音乐中的无节拍节奏和有节拍节奏十分明确地区分开来了。白氏在诗文和注文中说:“……散序六奏未动衣,阳台宿云慵不飞。(注:散序六遍无拍,故不舞也。)中序擘騞初入拍,秋竹竿裂春冰拆。(注:中序始有拍,亦名拍序。)……”[②]这里所谓的“散序”,即无节拍的自由节奏;所谓的“拍序”,即有节拍的舞曲节奏。其后在南宋末张炎著《词源·拍眼篇》中又对“拍序”之“拍”说得更清楚:“法曲之拍,与大曲相类,每片不同。其声字疾徐,拍以应之。如大曲《降黄龙·花十六》,当用十六拍。前衮、中衮六字一拍,要停声待拍,取气轻巧。煞衮则三字一拍,盖其曲将终也。”[③]可见这里所说的“拍”,相当于现今之小节。这种“拍”后来转化为工尺谱的“板”,所谓“八板”、“十六板”,亦即今之八小节、十六小节。现今三拍子、四拍子的“拍”,则是西洋乐理中的 beat 和中国乐律理论中的“板”、“眼”相结合的产物,如现今把“一板三眼”看作一拍加三拍的四拍子等等。

在 P. 3808 敦煌乐谱中,与节拍节奏直接有关的符号有三个,即附在谱字右侧的“、”、“𠄌”和“口”。迄今敦煌乐谱译谱者对于这三个符号的解译,在前 2·3《敦煌乐谱的节拍节奏》一节中已论及。这里,仅对笔者的解释作如下的辩证。

5·1 证敦煌乐谱中的“敦”、“掣”、“住”

前引沈括《梦溪笔谈·补笔谈》中所说的“敦、掣、住”是古代音乐中和时值有关的三种概念、符号。所谓“一敦一住各当一字”,即每一“敦”和每一“住”都是一个基本的时值单位,因在乐谱中用谱字来表达,故沈括称之为“各当一字”。“敦”和“住”的区别,就在于“敦”为有音高的谱字,而“住”为无音高单有时值的符号。“住”号不能独立使用,它只能依附于有音高的

① [唐]房玄龄等撰《晋书》,中华书局 1974 年点校本,第 554 页。

② 见中国舞蹈研究会舞蹈史组编《全唐诗中的乐舞资料》,人民音乐出版社 1987 年版,第 170 页。

③ [南宋]张炎著《词源》清刊本卷下,第 3 页。

谱字之后，起增加前谱字时值的作用，故沈括称之为“一大字住当二字”。这就是说，一个字时值的“敦”再附上“住”号，就变成两个字的时值。沈括所云“一掣减一字”的“掣”，和“住”相反，明显是属于一种减时值的符号。

“敦”和“住”尚有大、小之分。张炎《词源·讴曲旨要》说：“大顿声长小顿促，小顿才断大顿续。大顿小住当韵住，丁住无牵逢合六。”[①]其《词源·音谱》亦云：“慢曲不过百余字，中间抑扬高下，丁抗掣拽，有大顿、小顿、大住、小住、打啃等字。”[②]张炎所说慢曲中的“大顿”、“小顿”、“大住”、“小住”，注家们都注意到和沈括所说的“敦、掣、住”和音之“迟速”相联系。蔡祯《词源疏证》说：“沈存中云，一敦一住当一字，一大住当二字，大住既当二字，可知其各当一字之一敦一住，即玉田所谓小顿、小住。小顿既当一字，则大顿亦当二字无疑。顿时必延长其声，芝庵《唱论》有敦拖呜咽一语可证。住时必略停其声，字义甚明，待经时之长短各不相同耳。”[③]任二北亦云：“丁抗掣拽者，与抑扬高下语性相同，皆陈相对之义，即丁之反面为抗，而掣之反面为拽也。惟此四字，与下文之顿住掯打，及此外之敲反折，共十一字，实皆音谱拍眼中之专门语。大概打敲拽三字，以言拍之动作，其余八字，皆以言音之状态：歌者必示之于喉，而吹者必应之于指者也。就中丁顿住拽为一类，乃音之迟者；抗反掣为一类，乃音之速也。”[④]

由此可知，沈括所说的“敦、掣、住”在张炎《词源》中为“顿、掣、住”，其意义相同，仅后者将沈括所说的“敦、住”各分大小，成“大顿”、“小顿”和“大住”、“小住”。对于沈括所说的“掣”，张炎《词源·讴曲旨要》亦云“反掣用时须急过。”[⑤]其义和沈括“一掣减一字”之意相同。

5·1·1 “一敦当一字”和“一掣减一字”

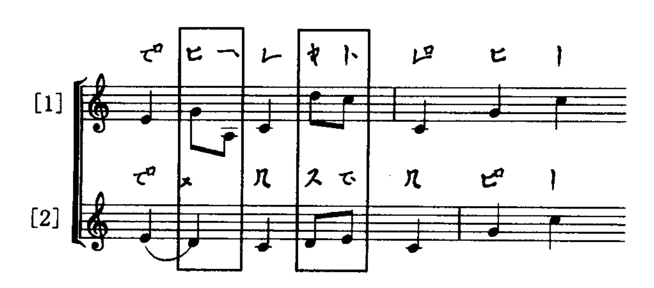
在敦煌乐谱中，沈括所说的“一敦当一字”的“敦”，即乐谱中无附加符号的单个音高谱字；“一掣减一字”的“掣”即附在音高谱字右旁的“丶”号。若设定敦煌乐谱中的“一敦一字”的音符时值为今之一个四分音符，则两个谱字后一字附加“掣”号“丶”时，此两个字的时值就减为一个字的时值，此

① 见蔡祯《词源疏证》，北京市中国书店 1985 年 9 月版卷上，第 65 页。
② 见蔡祯《词源疏证》，北京市中国书店 1985 年 9 月版卷下，第 6 ~ 7 页。
③ 蔡祯《词源疏证》，北京市中国书店 1985 年 9 月版卷上，第 65 页。
④ 转引自蔡祯《词源疏证》，北京市中国书店 1985 年 9 月版卷下，第 7 页。
⑤ 见蔡祯《词源疏证》，北京市中国书店 1985 年 9 月版卷上，第 67 页。

两个音符的时值各为今之一个八分音符，亦可称之为“小顿”。下面就以敦煌乐谱中的实例加以证实。

（1）第19曲《急胡相问》第一段结尾的旋律在曲中一再重复出现（详后6·11），现将第三次和第六次出现的这一结尾旋律比较如下：

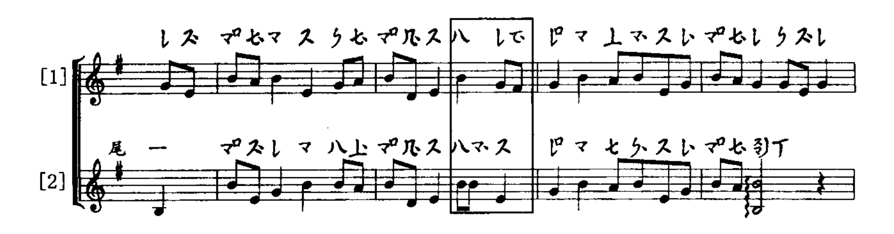
［谱例25］



上例中［1］为曲中第三次出现的重复结尾，［2］为曲中第六次出现的重复结尾。两者除用两个方格圈出的变奏旋律之外，其余谱字的音高完全相同，谱字时值均为“一敦当一字”的“敦”，相当于今之四分音符。上例第一个方格中［1］用了两个谱字，而［2］只用了一个谱字，但由于［1］在第二个谱字旁附了“一掣减一字”的“、”号，故其两个谱字的时值和［2］的一个谱字的时值相同。这样，［1］为两个八分音符的“小顿”，［2］为一个四分音符的“敦”，均合一小拍时值。第二个方格中［1］和［2］均为带掣号的两个谱字，为两“小顿”，上下谱字的时值自然相等。

（2）第7曲《又曲子》的“尾”段开始部分是“头”段开始部分的变化重复（详后6·4），这其中亦有“一掣减一字”法的应用：

［谱例26］
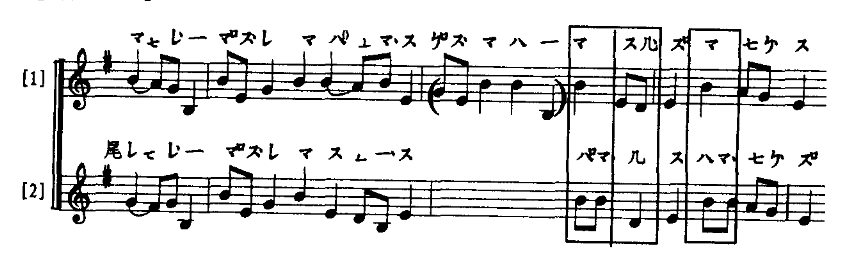


上例中除开始的两字“一掣”对“一敦当一字”之外，又有方格中上下两处，两字“一掣”（减一字）和“一敦当一字”对应的实例。尤其是［1］的

“八”和[2]的“八丆”相对应，就是把一个四分音符的“一敦”变成两个八分音符两“小顿”的最好说明。

(3) 第八曲《又慢曲子》和第七曲《又曲子》一样是上下两片结构(详后6·4)，其“尾”段开始部分亦是“头”段开始部分的变化重复，这其中亦有相似的“一掣减一字”法的应用：
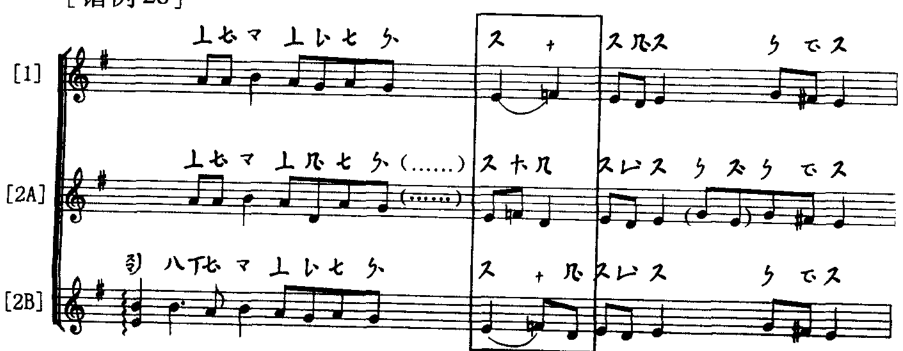
[谱例27]



上例中除去[1]括号中的五个谱字的插入性旋律，上下两行旋律基本相同。在用三个方格圈出的旋律中，都是两字“一掣”(减一字)和“一敦当一字”相对应的实例。其中第一、三两个方格和前一例第七曲完全一样，由一个四分音符变奏为两个八分音符。稍有不同的是：第七曲以[2]的“八丆”和[1]的“八”相对应，而本例则以[2]的“八丆”和[1]的“乁”相对应。“八”和“乁”在“B d g a”定弦的条件下为异位同音高的旋律音(参见前4·1·2)，故从旋律变奏的角度来说，两者都是由“一敦”变奏为两“小顿”。

(4) 敦煌乐谱第2曲的标题原谱只剩下一个“弄”字，但从音乐本身来判断，此曲后半部分两次重复了第1曲《品弄》的曲调，故可认为是两首同名曲(详后6·1)。我们将这两首同名曲中三个基本相同的乐句加以对照，亦可发现以“、”号为“一掣减一字”的实际应用：
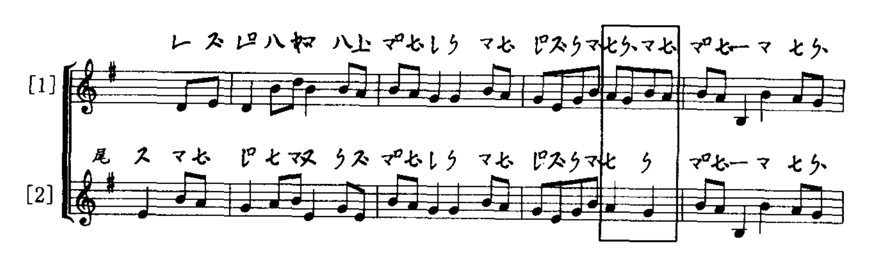
[谱例28]



上例中[1]为第一曲《品弄》中开始部分的乐句,[2A]、[2B]为第2曲《品弄》中重复[1]的乐句。[2A]重复时插入了括号中省略的“ス ㄅ ス · ㄟ八 十 ·”和后一个括号中的两个音,[2B]和[1]基本相同。上例三乐句方格中的谱字数虽不等,但由于用了“一掣减一字”的“·”号,故总时值上下相同,均为两小拍。如果不把“·”号作“一掣减一字”的“掣”来解释,就无法说明它们之间的变奏关系,或可能会被误以为方格中[1]抄漏了一个谱字;[2A]和[2B]“·”号的位置不相同,亦有可能被误以为其中之一“·”号点错了位置。

(5) 第9曲《急曲子》“尾”段和“头”段除开始部分稍有变化外,其余部分几乎完全相同(详后6·5),但在相同部分中又有细小的变化。

[谱例29]

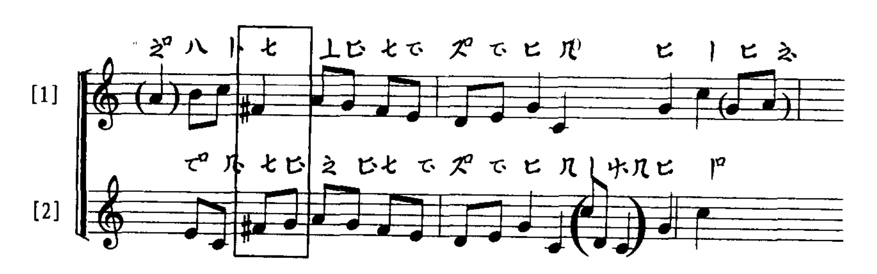


上例方格中[1]的最后两个谱字林谦三译谱时用方框圈出,并在《五线谱翻译凡例》中注明:“▭内的音符,想系原谱多余的字。”①其后亦有译谱者从林谦三而略去此两个谱字不作翻译。林谦三把这两个谱字视作“原谱多余的字”,其理由想必是此曲为“六字拍”,但此大拍内成了八个字,而此二字又与其后两字重复,和尾段的相同旋律比较,就觉得原谱中此二字显得多余。那末,可不可以把其后重复的二字作为依据,判断此处重复多抄?若是,则为何不重复抄谱字“ㄟ”旁的“ロ”号?之前的“ㄅ”字为何不像尾段的“ㄅ”字那样,偏要附加一个“掣”号?由于“头”段的此大拍一共用了四个“一掣减一字”的“·”号,因此这八个谱字中并没有多余的谱字,正合此大拍之前之后和下片一样的四小拍。

① 见林谦三著、潘怀素译《敦煌琵琶谱的解读研究》,上海音乐出版社1957年版,第63页;又见林谦三著《敦煌琵琶谱的解读》,载东洋音乐学会编《雅乐—古乐谱的解读》,[日本]音乐之友社1969年版,第226页。

(6) 第12曲《倾杯乐》中有两句旋律基本相同的乐句,其中亦有把"一敦"变奏成两小顿的实例:

[谱例30]



上例有三处带括号的音符:[1]中第一处带括号的音符是前乐句的尾音,第二处为后乐句的起始音。[2]中带括号的三个音为[1]乐句所缺的加花旋律。上下两行谱的差异尚有[1]乐句开始的三个音和[2]乐句开始的四个音,其中[2]将[1]的第一音移低了纯五度,将[1]的第一二音翻低了八度,这属于正常的变奏,不足为奇。值得注意的是方格内[1]和[2]的差别:[1]为"一敦",而[2]为两"小顿,",即[2]比[1]多了一个带掣号的谱字("ヒ丶")。其它的谱字除了[1]的"⊥"和[2]的"之"为异位同音(详前4·2·3)外全都相同。也许有人会认为,方格中[1]和[2]谱字的差别,可能是[1]漏抄了谱字"ヒ丶",或[2]多抄了谱字"ヒ丶",但事实上这两种可能都是不能成立的。因为我们从上例中带拍号("ロ")的谱字可以看到,本曲所用的"拍式"乃八字拍(即一小节八个谱字,详后5·2),方格所在小节和后一小节一样,都是八字拍。若[1]按[2]补入谱字"ヒ丶",则此拍就成了九字拍;若[2]按[1]删去谱字"ヒ丶",则此拍就成了七字拍,也不合八字拍的要求。由此可见,这里的一个谱字之差,只能用"一敦当一字"和"一掣减一字"来加以解释。

敦煌乐谱中的"掣",即后来工尺谱中谓之"掣扳"、"掣眼"之"掣"。明代王骥德《曲律》(1624)中的《论板眼》说:"盖凡曲,句有长短,字有多寡,调有紧慢,一视板以为节制,故谓之"板"、"眼"。初启声即下者为'实板',又曰'劈头板';字半下者为'掣板',亦曰'腰板';声尽而下者为'截板',亦曰'底板'"①。这里所谓的"字半下者",即拍子打在后半拍上,故称之为

① 中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社1982版,第118页。

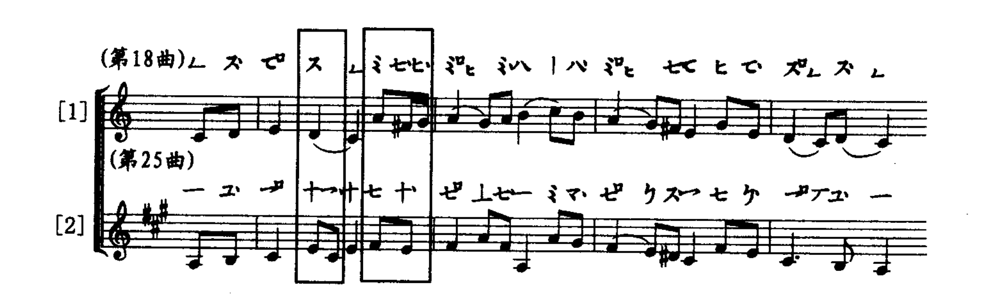
“掣”或“腰”。《中国音乐词典》对“腰板”的解释：“腰板：或称虚板、掣板、彻板。即乐音未发之前或乐音持续之中的板位。在工尺谱，符号为ㄴ或一。”①同书对“腰眼”的解释：“腰眼：又名彻眼、掣眼、宕眼。即起于眼的后半拍的音。在工尺谱，中眼上的腰眼符号作△；头、末眼上的腰眼符号作ㄴ。”②可见工尺谱中的“掣板”、“掣眼”乃是敦煌乐谱中“掣”的传存。

5·1·2　比“小顿”时值更短的“顿”

在敦煌乐谱中，通常只使用由“一掣减一字”形成的“小顿”，但偶尔也出现比“小顿”时值更短的“顿”。

（1）第18曲和第25曲系同名曲《水鼓子》，它们的曲调基本相同（详后6·10），仅因为所用琵琶定弦不同，故此二曲的调高不同，记谱所用的谱字亦各不相同。现将此二曲的第一乐句比较如下：

［谱例31］



上例第一个方格中［1］（第18曲）用一个谱字，［2］（第25曲）用了两个谱字，但因有“一掣减一字”的“、”号，故上下仍为一个字的时值。第二个方格中［1］用了三个谱字，但有两个“、”号，二“掣”减二字，故“三字二掣”就成了一个八分音符和两个十六分音符，合为一个字的时值。［2］用了两个谱字，但仅用一个“、”号，故“一掣减一字”就成了两个八分音符，也是一个字的时值，上下时值相等。
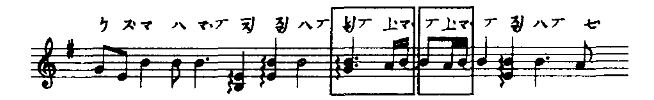
（2）在第2曲《品弄》中亦有如上“二掣”连用的实例：

---

① 《中国音乐词典》编辑部编《中国音乐词典》，人民音乐出版社1984年，第454页。

② 《中国音乐词典》编辑部编《中国音乐词典》，人民音乐出版社1984年，第455页。

[谱例 32]



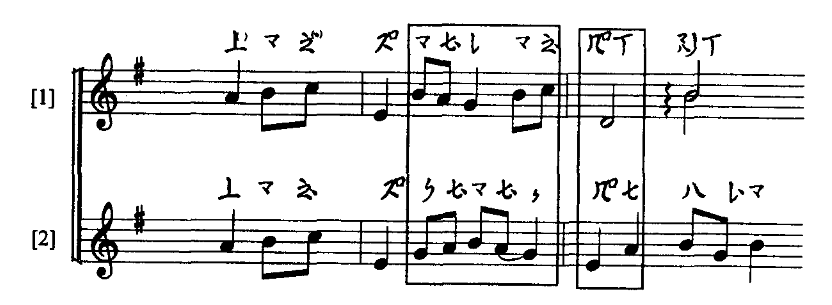
上例中第一个方格为"四字二掣",减二字后由四字变成两字的时值,两个带掣号的谱字均为十六分音符。第二个方格为"三字二掣",减二字后由三字变成一字的时值,两个带掣号的谱字亦均为十六分音符。

5·1·3 "一大字住当二字"和"小住"

敦煌乐谱中的"丁"号,即《梦溪笔谈·补笔谈》所云"一住当一字"的"住"。因沈括又有"一大字住当二字"之说,故在译谱中把"住"作为相当于一个谱字时值的延长符号而连同"一敦"的谱字"当二字"。此时的"敦"为"大敦","住"为"大住",其时值为一个二分音符。在谱字带"丁"号再接带有"丁"号的谱字时,则和谱字与谱字间"一掣减一字"的原则等同处理,此时的"住"为"小住",仅延长一个八分音符,亦即使前谱字成为附点四分音符,后带"掣号"的谱字为八分音符。

(1) 第 6 曲《急曲子》的曲式为上下句体变奏重复,然后四乐句再反复一遍(详后 6·6)。

[谱例 33]

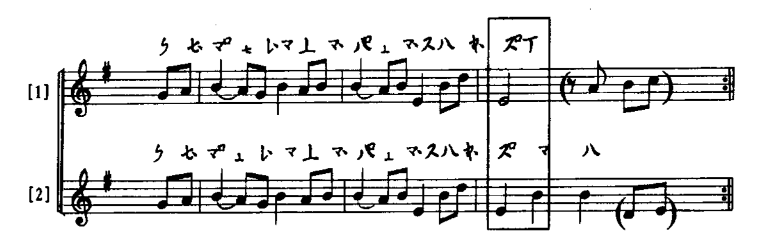


上例[1]为上句,[2]为其变奏乐句。第一、第二个方格中[1]均为二分音符的"大住"。[2]在第一个方格中为两个四分音符的"敦",在第二个方格中为"二字一掣"的两个八分音符和"一敦当一字"的一个四分音符。上下时值相同。

(2) 第 6 曲和第 9 曲为两首同名《急曲子》,此二曲的尾句旋律相同,

仅乐句收束音作了不同处理。

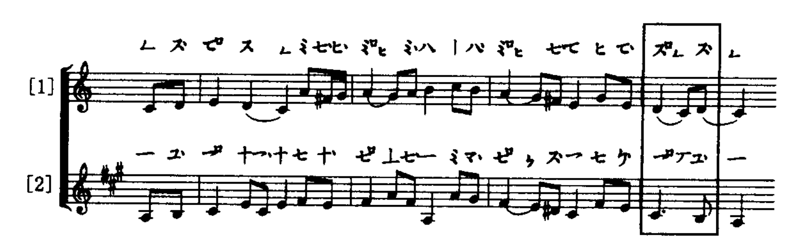
［谱例34］



上例［1］为第6曲的结束乐句，［2］为第9曲的结束乐句。两行谱最后括号中的音符均为“重头”（即反复）时接乐曲开头用的旋律音。在方格中［1］为“大住”，而［2］用了两“敦”，两者时值相同，均为“当二字”。

（3）下例［1］为第18曲《水鼓子》的开始乐句，［2］为同名曲第25曲《水鼓子》的开始乐句。

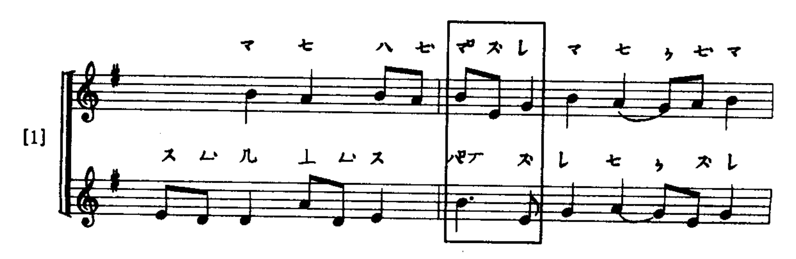
［谱例35］
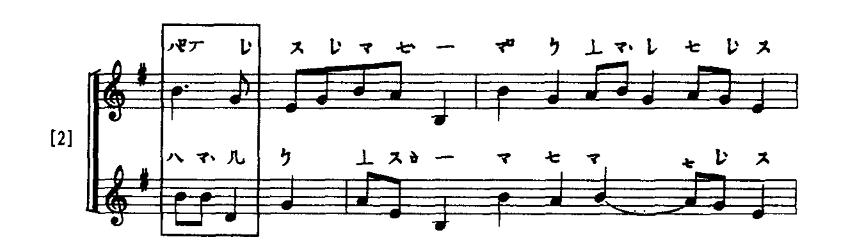


上例方格中［1］用了一“敦”和二“小顿”；［2］用了一“敦”加“住号”和带“掣号”的谱字，使之成为一“敦”、一“住号”和一“小顿”。这里的“住”为“小住”，［1］、［2］同为“二字”的时值。

（4）在第10曲《又慢曲子》中，亦有如上“小住”的实例：

［谱例36］





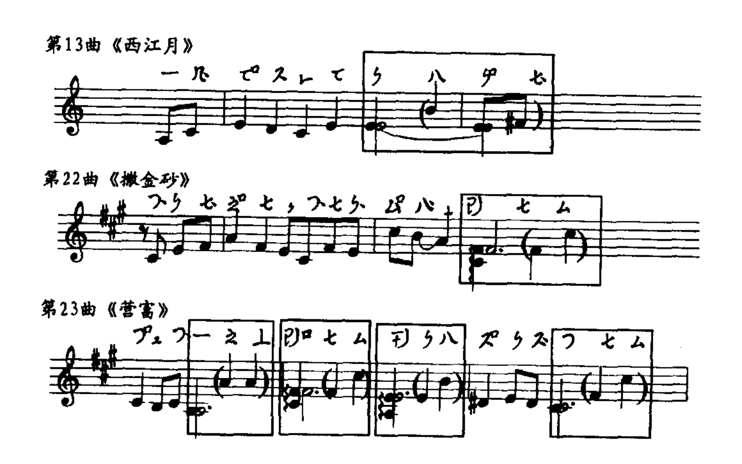
上例[1]为第10曲《又慢曲子》头段和尾段的第一乐句，方格内尾段中的“𝄐”为“小住”。[2]为第10曲《又慢曲子》头段和尾段的第三乐句，方格内头段中的“𝄐”为“小住”。

5·1·4 比“大住”更长的时值

敦煌乐谱是唐、五代时期四弦四相琵琶的专用谱式。作为弹拨乐器的琵琶要在一次拨弦后使所发出的音延长“一大字住当二字”以上的时值有一定困难，但实际上在音乐中的长音符并不限于“二字”时值。在敦煌乐谱中除了采用“住号”延长音符时值外，还用加花、分解和弦等手法使音符时值得到延长，可当三字、四字、五字、六字的长度。现举例如下（例中用方格圈出的部分，符干向下的音符为延长音，括号内的音符为用于延长时值的加花音或分解和弦音）：
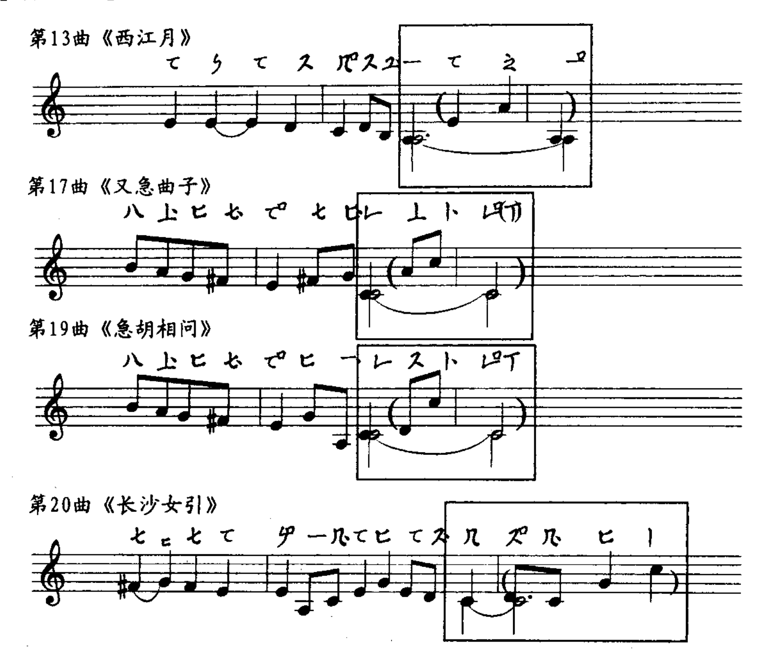
（1）“当三字”的时值：

[谱例37]



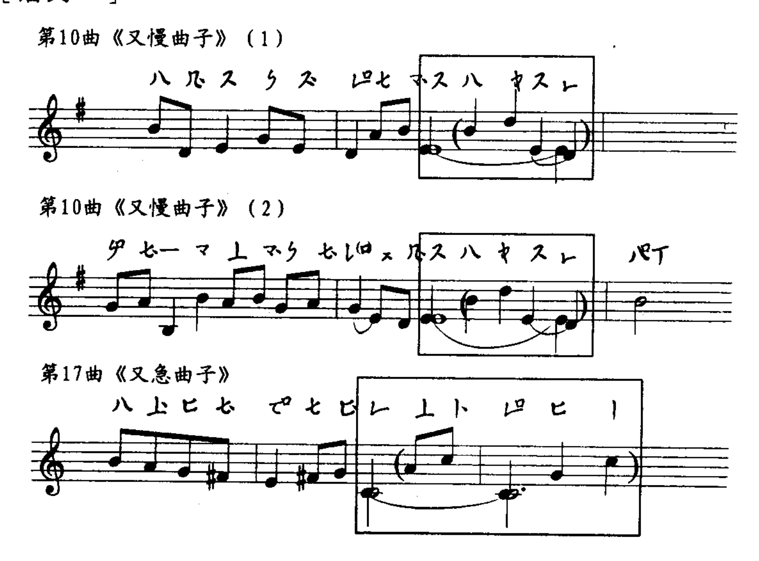
（2）“当四字”的时值：
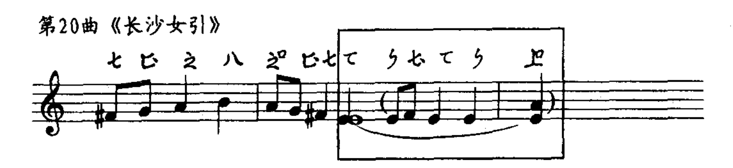
［谱例38］



（3）“当五字”的时值：

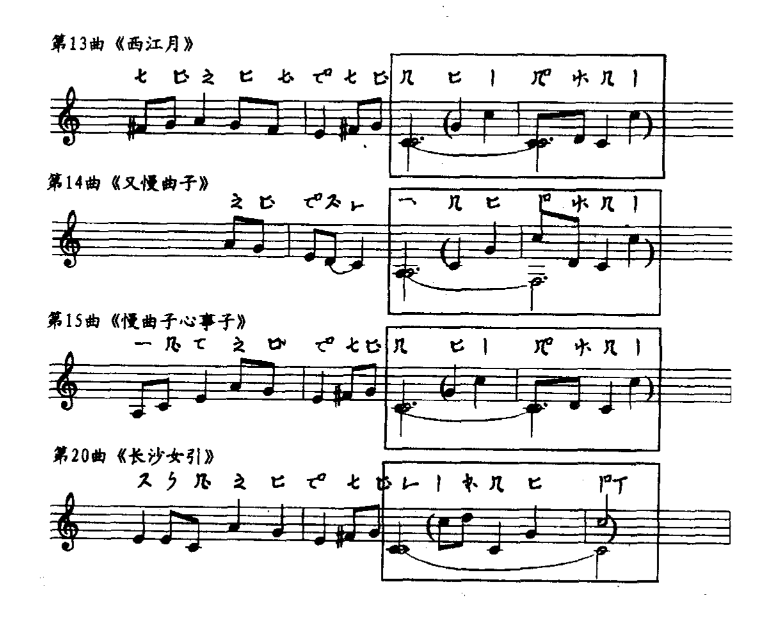
［谱例39］





(4)“当六字”的时值:

[谱例40]
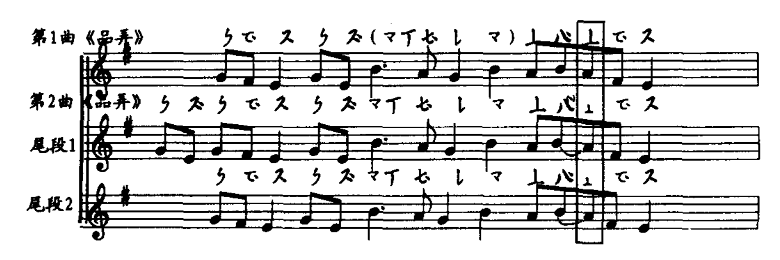


5·1·5　敦煌乐谱小号谱字的时值
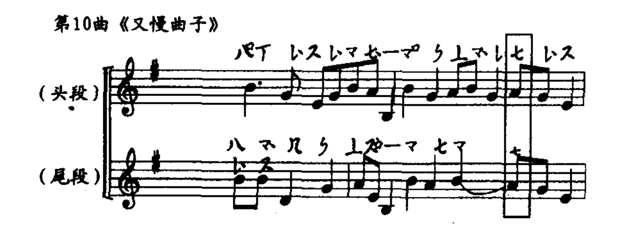
在敦煌乐谱中,除了大多数常用音高谱字之外,尚杂有少量小号音高谱字(详下表)。对于小号谱字的翻译,本文前2·4(1)中已提及:林谦三采用黑符头,以示和大号谱字的白符头相区别。叶栋将小号谱字前的大号谱字译作短倚音。何昌林将大小两个谱字译作前长后短的附点四分音符和八分音符,笔者、关也维、席臻贯、洛地等亦从此译法。后笔者吸取了德国学者R. F. Wolpert《五弦琵琶谱》的研究成果,在1990年的修订稿中将小谱字的时值修正为和大号谱字等同处理,仅作为在演奏上不用右手而用左手指勾或打而发出的虚音。现从敦煌乐谱解译的角度对之进行辨证。

在敦煌乐谱中,有不少相同旋律可以证实大、小号谱字在音符时值上是没有区别的。请看下面谱例:

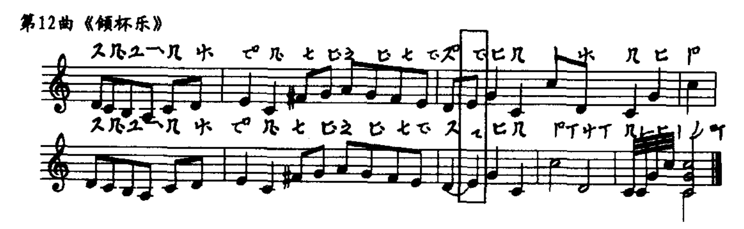
［谱例 41］
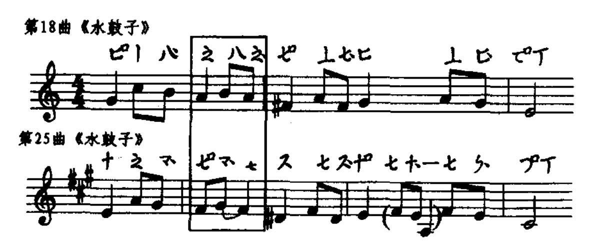


［谱例 42］



［谱例 43］



［谱例 44］



上面前三例方格中上下谱字的对照，清楚地表明了大、小号谱字在音符时值上没有区别，在译谱中可作等同处理。最后一例两首同名为《水鼓子》的乐曲中，因它们所用的调不同，故同样的旋律所用的谱字亦不同。在方格圈出的旋律中，虽然同样的三音节奏组合亦有变化，下方第 25 曲用了小号

谱字“七”,但在时值上两者都是两小拍,并没有因用了小号谱字而在音符时值上有所不同。

既然大、小号谱字在音符时值上没有区别,那么小号谱字在乐谱中究竟起什么样的作用?本着这一疑问,笔者对 P. 3808 敦煌乐谱中所使用的小号谱字作了统计:在 25 曲中小号谱字共出现 102 次(乐曲“重头”反复使用者不计在内);小号谱字和之前大号谱字连用的组合共 18 种。请看下表:

[表 11]

编号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	合计
小谱字	几 一	フ ユ	ス ㄥ	ス ナ	ス て	十 ㄥ	ㄟ ス	乚 ス	乚 て	七 ㄣ	七 匕	匚 七	ㄛ 七	ㄛ 之	之 マ	之 匕	八 丄	丨 丄	
琵琶音位	I_2 I_0	I_3 I_1	II_1 II_0	II_1 II_2	II_1 II_3	II_2 II_0	II_3 II_1	II_4 II_1	II_4 II_3	III_1 III_0	III_1 III_2	III_2 III_1	III_3 III_1	III_3 III_4	III_4 III_3	III_4 III_2	IV_1 IV_0	IV_2 IV_0	
1				1						1									2
2				1						1							3	1	6
3										4			1						5
4															2		2		4
5			2	1						2									5
6										2			1				2		5
7								1									2		3
8			1						1				2				3		7
9													2	1			2		5
10			2					2		1			1						6
11			1												1	2	1		4
12			2		1												1		4
13			1																1
14			2																2
15																			0
16																			1
17	2										2					1			5
18											2					5	1		8
19	1		3				1					1	1						7
20			2																2
21				1													1		2
22										2							2		4
23		2								2									4
24																			0
25						4				6			1						11
合计	3	2	16	4	1	4	2	3	1	21	4	1	9	1	3	8	20	1	103

由上表可以看出以下几点：

（1）所有大、小号谱字连用时都发生在同一条弦上。表中编号1、2的大、小号谱字共用第一弦；编号3、4、5、6、7、8、9的大、小号谱字共用第二弦；编号10、11、12、13、14、15、16的大、小号谱字共用第三弦；编号17、18的大、小号谱字共用第四弦。大、小号谱字共用于一条弦上，这是出于演奏上的需要，演奏者可以用左手指在同弦上勾弦或打弦奏出虚音。

（2）在18种大、小号谱字组合中，小号谱字低于大号谱字的占14种，在谱中共出现92次，占102次的绝对多数；而小号谱字高于大号谱字的仅占4种在谱中共出现10次。在谱中共出现10次以上者为编号10、17、3，它们在谱中出现的次数依次为21、20、15。这说明勾弦法演奏大大高于打弦法演奏。

（3）在14种小号谱字低于大号谱字的组合中，低大二度的为编号2、3、7、10、13、16、17，共7种，总共使用次数为76次；高小二度的为编号4、11、14，共3种，总共使用次数为9次；低小三度的为编号1、6、8、18，共4种，总共使用次数为11次；低小二度的为编号9、12、15，共3种，总共使用次数为5次；高大二度的为编号5，仅1种，使用次数为1次。这说明奏出低大二度的勾弦法最为常用。

（4）在所有大、小号谱字组合中，出现次数10次以上的为编号10、17、3，出现次数分别为21、20、16次，三者合计为56次，占全部总次数的二分之一以上。这三种组合的共同点，在于大号谱字的音位全在琵琶上的第一相，而小号谱字的音位全是琵琶上的空弦音，所以最容易用左手食指在第一相上勾出小号谱字的散音。

综上所述，敦煌乐谱中的小号谱字和大号谱字在音符时值上没有区别，其不同之点仅在于演奏手法方面。

5·2 证敦煌乐谱中的“拍”

敦煌乐谱中的“拍”，即如张炎所云《降黄龙·花十六》式的“拍”。张炎所说的大曲、法曲的基本乐段（“每片”）的长短是以‘拍’（为区别现今拍子中“小拍”的概念，以下称其为“大拍”）的多寡来衡量的，其所谓“十六拍”，即今之十六小节。

敦煌乐谱中的拍号，即林谦三所认辨的“ㄖ”号。其中除第1、2曲《品弄》因没有标记拍号，故不明其大拍数外，余23曲的大拍数情况如下：

（1）十六拍：第11、14、21、23曲；

(2) 十七拍:第3、10、12、15曲;
(3) 十八拍:第5、24曲;
(4) 二十四拍:第6、7曲;
(5) 二十五拍:第13、18曲;
(6) 二十七拍:第4、16曲;
(7) 三十拍:第17曲;
(8) 三十五拍:第20曲;
(9) 四十拍:第19曲;
(10) 四十八拍:第9曲;
(11) 六十拍:第25曲。

以上的大拍数情况可以说明,敦煌乐谱中的拍号类似现今的小节线,两个拍号构成今之一小节(头、尾的不完全小节合成一小节)。"拍号"的用途是可以用来计算乐曲的篇幅,类似我们今天以小节数来衡量一首乐曲的长短。

5·2·1 敦煌乐谱"前衮、中衮、煞衮"中的"拍"

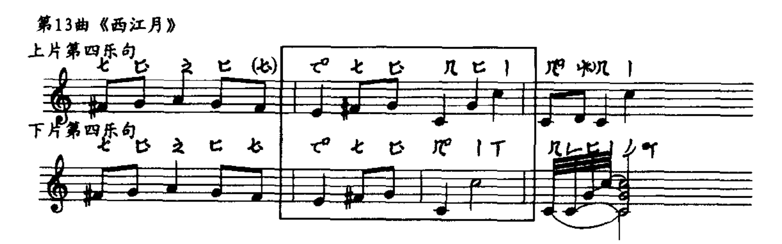
张炎所说的"前衮、中衮、六字一拍"、"煞衮则三字一拍,盖其曲将终也",也可以和敦煌乐谱相对应。请看下面第13曲《又慢曲子西江月》实例:

[谱例45]

又慢曲子西江月

从上例可以看出，曲终处谱字左旁用黑线标出的两个“三字拍”，即张炎所说“三字一拍，盖其曲将终也”的“煞衮”，其余各拍均为张炎所说的“前衮、中衮六字一拍”的“六字拍”。再从全曲来看，若把曲终处的两个“三字拍”作一个“六字拍”计，则其总拍数为十六大拍。我们按照这种“拍子”规律，可以发现此谱第二行第二个拍号和第三个拍号之间（见谱例中第一个方格）仅五个谱字，必然抄漏了一个谱字。把此大拍和第四行第四个拍号至第五行第一个拍号之间（见谱例中第二个方格）相同旋律的六个谱字作比较，可知抄漏的是此大拍内最后一个带“·”号的“七”字。此外还可以发现第三行第一个谱字旁的附加号也抄错了，参照第15曲、第16曲同位的相同旋律，可知此谱字旁不是“、”号而应该是“口”号（否则此大拍内成了十二字），此谱字上的“·”应移在下一个谱字上。现试将《又慢曲子西江月》上、下两片的第四乐句译出如下：
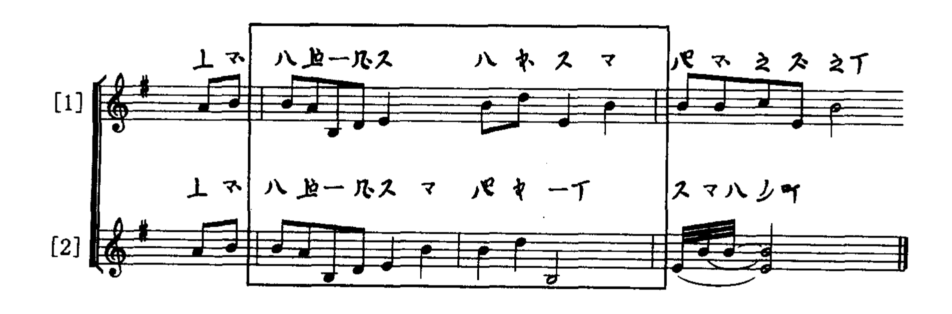
［谱例46］
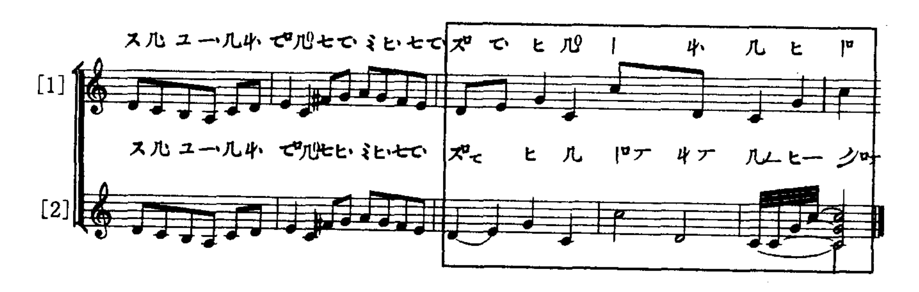


以上两个乐句的不同，就在于例中方格内的旋律，即下片第四乐句将上片第四乐句第二大拍中六谱字组成的一大拍分成三谱字一拍的两大拍，两个乐句的尾部是对终止音“几”各自所取不同的延长方式（上片为分解和弦，下片为和弦，这是敦煌乐谱中上下片结声的常用手法，详前5·1·4）。原来上片中的一大拍在下片中变成两大拍，若下片两大拍中每大拍的时值与上片的大拍时值相等，则此各由三个谱字组成的两个大拍，实际上每大拍中的谱字都相应放慢了速度，其每个谱字的时值也就相对增长。所以，张炎在《词源》中所云“当用十六拍”的大曲摘遍《降黄龙·花十六》，“前衮、中衮六字一拍”，而“煞衮则三字一拍”，其原因是“盖其曲将终也”。敦煌乐谱中许多六字拍、八字拍的乐曲，在结尾处之所以多半转成四字拍、三字拍或二字拍，其原因亦可以用张炎《词源》中的“盖其曲将终也”来回答。全曲结束时要放慢速度，这不仅是现今世界各国音乐普遍采用的一种音乐处理手法，而且早在一千多年前的敦煌

乐谱中就已采用了！所不同的仅仅是敦煌乐谱不在曲终处写上“渐慢”或标上“*rit.*”，而是采用细分大拍的办法来获得“渐慢”效果。请再看如下二例：

[谱例47]



[谱例48]

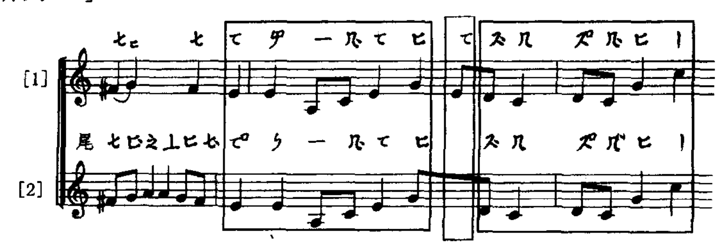


[谱例47]、[谱例48]分别为同名《倾杯乐》最后结束的乐句。此两例的“前衮、中衮”虽不是如同前例《又慢曲子西江月》那样的“六字一拍”而是“八字一拍”，“煞衮”也不是前例《又慢曲子西江月》那样的“三字一拍”而是“四字一拍”，但它们的构成原则是相同的，都是“盖其曲将终也”而把前面相同乐句中的一大拍变成两大拍。

5·2·2　敦煌乐谱中以谱字计大拍的类别

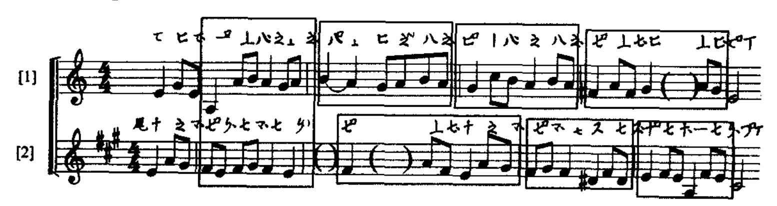
敦煌乐谱以谱字计大拍和现代人对乐曲中小节的划分并不相同。今天并不拘泥于每一小节的音符数一定要相等，但敦煌乐谱在绝大多数的情况下，每一大拍中的谱字数总是相等的，即使同一旋律的变奏也是如此。

［谱例 49］
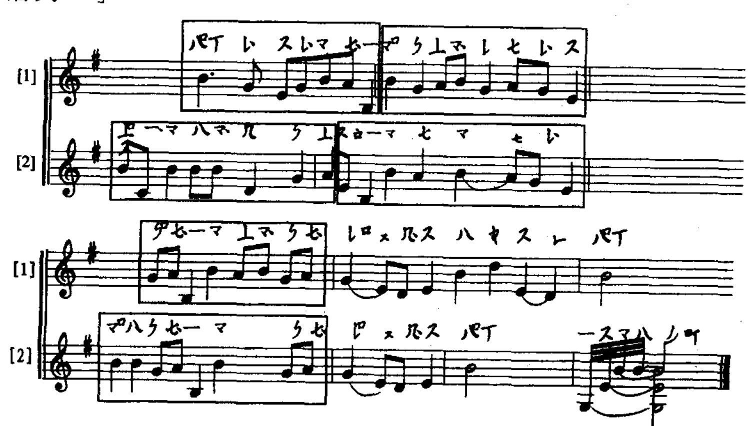


上例中［1］是敦煌乐谱第 20 曲《长沙女引》头段的开始乐句，［2］是同曲尾段的开始乐句。上下两乐句开头稍有差异，但其余部分除了［2］比［1］少了第二个方格中的一个音之外，第一、第二两个方格中的旋律完全相同，但为了保持八字一拍，故［2］的拍号就提前了一个谱字。

［谱例 50］



上例中［1］是敦煌乐谱第 18 曲《水鼓子》尾段开始部分的旋律，［2］是第 25 曲同名曲尾段开始部分的旋律，均为“六字一拍”。两者除开头稍有差异外，其余部分基本相同。但由于［2］的第二大拍（小节）比［1］少了三个谱字，在第四大拍又补加了［1］所没有的三个谱字，为保持“六字一拍”，于是就形成了第三、四大拍拍号的错位。

［谱例 51］



上例中[1]是敦煌乐谱第10曲头段第三、第四乐句的旋律,[2]是同曲尾段第三、第四乐句的旋律。同样是由于[2]将[1]变奏时谱字有所增减,而写谱者为了保持"八字一拍",于是形成了相同旋律的拍号错位。

在敦煌乐谱中,以谱字计拍可分为以下几种:

(1) 四字拍:第11曲;

(2) 六字拍:第4、5、7、9、13、14、15、16、17、18、19、22、23、24、25曲;

(3) 八字拍:第3、8、10、12、20、21曲;

(4) 五字六字混合拍:第6曲。

"煞衮"类别可分为以下几种:

一、由一个八字拍变成两个大拍:

(1) 六字拍和四字拍:第3曲;

(2) 六字拍和三字拍:第20曲

(3) 六字拍和两字拍:第10曲

(3) 两个四字拍:第12曲;

二、一个六字拍变成两个大拍:

(1) 三字拍和两字拍:第15、16曲;

(2) 两个五字拍:第7曲;

(3) 五字拍和两字拍:第25曲。

三、字数变大拍数保持不变:

(1) 八字拍变成七字拍:第8、21曲;

(2) 六字拍变成五字拍:第4、5、6、9、14、17、18、22、23、24曲。

6　敦煌乐谱校释
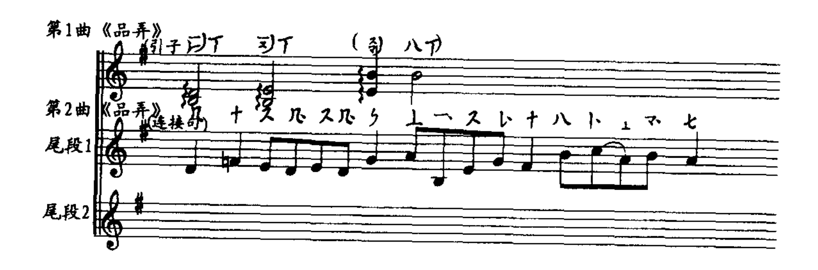
在明确了敦煌乐谱的谱字音位、琵琶定弦、节拍节奏之后，即可进行译谱。但在译谱过程中还须对原谱的缺损、漏抄或误抄进行校勘，并对每首乐曲进行总体的考察和分析，以验证所采用的译谱原则是否正确和发现更多的译谱依据。由于 P. 3808 敦煌乐谱 25 曲中多数乐曲的曲体为上下片结构，在有关原谱记谱法说明材料极度缺乏的条件下，许多译谱上的技术性问题只能从同名乐曲之间或乐曲上下片乐段之间相同旋律的比较中寻找答案。下面先将每首乐曲的原谱和译谱列出，然后作出校释。谱例和文中校勘序号用①②③……，注释序号用[1][2][3]……，以示区别。
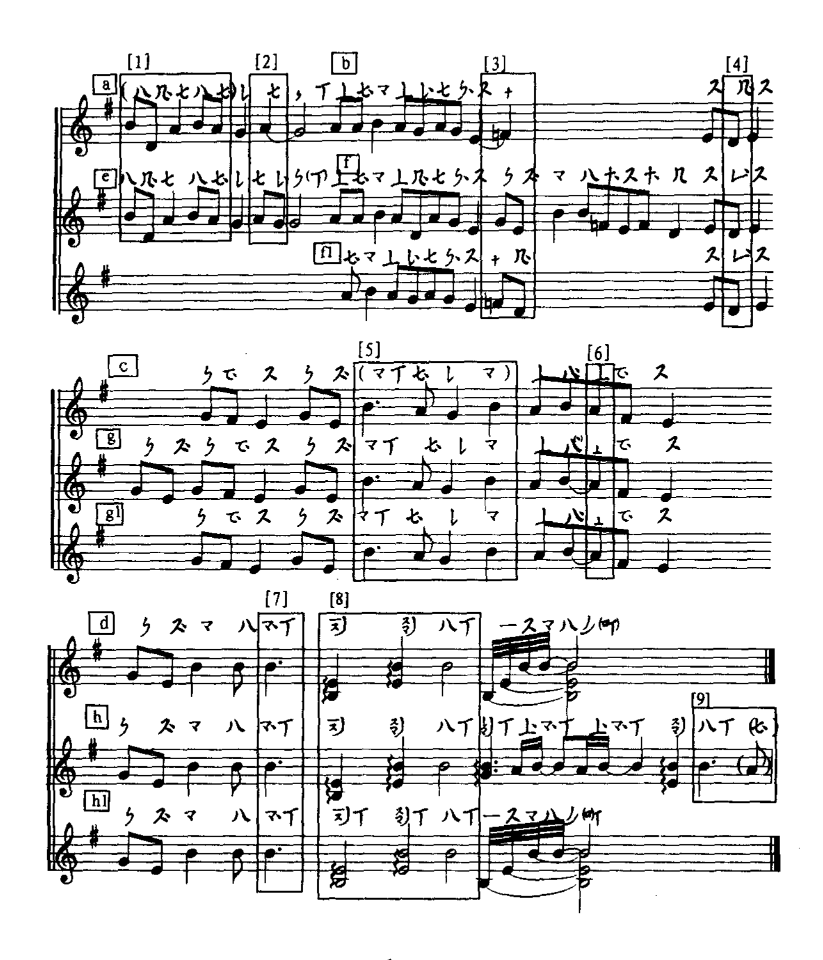
6·1　第 1 曲《品弄》

本曲为单一乐段。全曲结构图式如下：

‖引子 + a + b + c + d ‖

第 1 曲《品弄》的 a、b、c、d 四乐句和第 2 曲《品弄》的尾段 1、2 的四乐句基本相同，为方便相同旋律间的对校，特将两者译谱合并抄录。





6·1·1 原谱校勘

① 原谱下方谱字为乚(d)，其音位为Ⅱ_0，前从叶栋误作乚(g)，现予改正。

② 原谱图片缺字，据曲尾相同旋律补入。

③ 原谱图片缺字，据第二曲尾段开始部分的相同旋律补入。

④ 据第1曲同位相同旋律（见上一行谱）补入住号。

⑤ 此处原谱图片缺字，据第2曲尾段相同旋律（见同位下方两行谱）补入。

⑥ 此谱字所在乐句的旋律和上下两行谱的所在乐句相同，故可知此处的“八”字旁漏了一个掣号，现补入。

⑦ 此处原谱图片不清，据本组各曲结尾补全拍号和住号。

⑧ 此处原谱漏一拍号，据本组各曲结尾补全拍号和住号。

6·1·2 译谱注释

[1] 此处大小谱字结合，小谱字“⊥”（IV_0）作左手食指勾第四弦空弦出声。

[2] 本方格所在乐句为相同旋律，方格中 a 乐句为“一敦当一字”的“敦”，e 乐句为两谱字“一掣减一字”成两“小顿”，上下总时值相同。方格后 a 乐句的小谱号字“ㄅ”（III_0）作左手食指勾第三弦空弦出声。第 2 曲 e 乐句同位的“ㄅ”仍为大号谱字，可证大小谱字在音符时值上无区别，仅奏法有所不同。

[3] 本方格所在乐句为相同旋律，方格中 b 乐句为“一敦当一字”的“敦”，f、f_1 乐句均为两谱字“一掣减一字”成两“小顿”，上下总时值相同，都占一字（即一小拍）的时值。方格中 b、f_1 乐句的小号谱字“十”（II_2）作左手中指打第二弦第二相出声，第 2 曲 f 乐句同位的“ㄅ”仍为大号谱字，亦可证大小谱字在音符时值上无区别，仅奏法有所不同。

[4] 本方格中的“几”（I_2）和“ㄴ”（II_0）为异位同音高谱字，说明本曲琵琶定弦中第一弦第二相和第二弦空弦音为同度音。因四弦四相琵琶上空弦音和第二相之间为小三度音程，故可证本组十曲琵琶定弦第一弦和第二弦之间为小三度音程。（因本组十曲琵琶谱的用字基本相同，故本组十曲中任何一曲的琵琶定弦都适用于其它各曲。详见前 2·2《敦煌乐谱的琵琶定弦》）。

[5] 本方格中的“ㄒ”和其后带掣号的“七”为两字“一掣减一字”，故这里的“住”为“小住”，占一个八分音符的时值。

[6] 本方格所在乐句为相同旋律，方格中的“⊥”，a 乐句用大号谱字，而 g、g_1 乐句用小号谱字，可证大小谱字在音符时值上无区别。

[7] 本方格所在乐句为相同旋律的顿逗音，故每音都加用了住号“ㄒ”，使之适当延长。

[8] 本方格中 d、h 乐句的两个琶音都没有加用住号“ㄒ”，但 h_1 乐句加用了住号“ㄒ”，使琶音的时值增长一倍，显然是为了使篇幅较长大的第 2 曲

《品弄》更符合于"煞衮"所需增强乐曲终止感的要求。

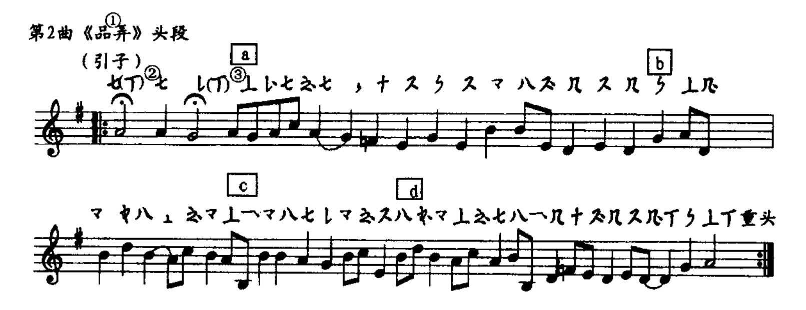
[9] 本方格中的住号和掣号相结合,使前谱字成附点四分音符,再加上八分音符的加花音使之顺利转接 f_1 乐句开始的尾段反复。

6·2 第2曲《品弄》

本曲分头、尾两个乐段(各自反复一遍)。尾段的开头为头段和尾段之间过渡性的连接句。尾段连接句后的四乐句同第1曲《品弄》,反复时少第一乐句,余三乐句各有变化。全曲结构图式如下:

头段:‖:引子 + a + b + c + d :‖

尾段:‖连接句 + e + f + g + h ‖ + f_1 + g_1 + h_1 ‖



尾段译谱见前6·1第1曲《品弄》。

6·2·1 原谱校勘

① 此标题第一字原卷脱落,只剩一个"弄"字,故在现今的译谱中,此第二曲就产生了不同命名:林谦三1957用"《一弄》(?)"①,1969年改用"《…弄》"②;叶栋用"《? 弄》"③;何昌林用"《又弄》",附注"即又品弄,'调子品'之二"④;关也维用"《弄》"⑤(关氏只发表了第一曲的的译谱,第二曲

① 林谦三著《敦煌琵琶谱的解读研究》(潘怀素译),上海音乐出版社1975年版,第65页。

② 林谦三著《雅乐——古乐谱的解读》,(日)音乐之友社1969年版,第228页。

③ 叶栋解译《敦煌琵琶谱》,上海音乐出版社1986年版,第25页;叶栋著《唐乐古谱译读》,上海音乐出版社2001年版,第146页。

④ 何昌林《敦煌琵琶谱之考、解,译》(附敦煌琵琶谱译谱,载《1983全国敦煌学术讨论会文集》(石窟·艺术编下),甘肃人民出版社1987年版,第407页。

⑤ 关也维《敦煌乐谱猜想》,载《音乐研究》,1989年第二期。

只提及标题《弄》,未见译谱);席臻贯用"《☐弄》"①。本曲尾段曲调和第1曲《品弄》基本相同,由此可以推知此曲是具头、尾二段较第1曲篇幅更为长大的《品弄》,故标题同前。

②③ 原卷谱字残缺,现按旋律走向补入住号。

余见前6·1·1原谱校勘④⑥⑧。
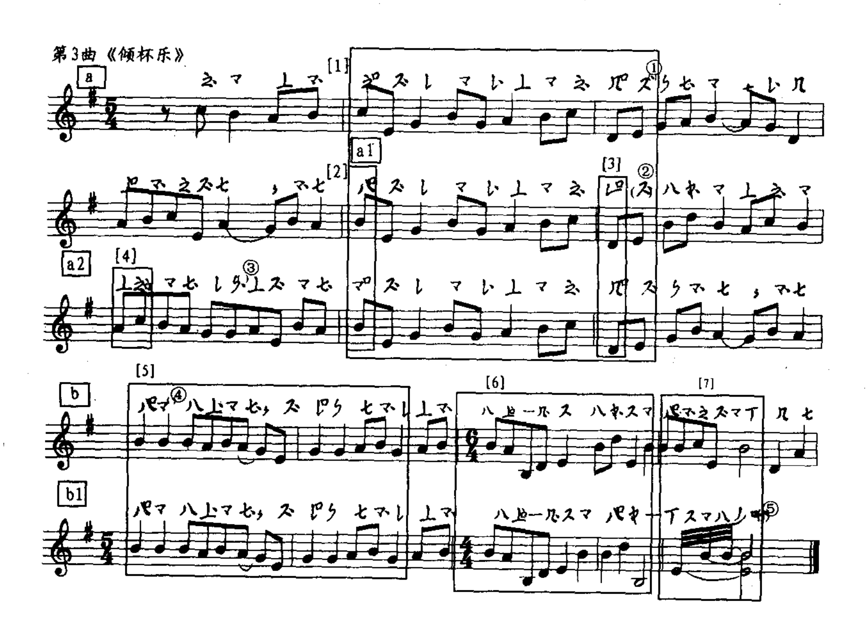
6·2·2 译谱注释

参前6·1·2译谱注释。

6·3 第3曲《倾杯乐》

本曲系由上下句变奏而成的多句体,基本拍式为"八字三掣"五拍子。全曲结构图式如下:

‖ $a + a_1 + a_2 + b + b_1$ ‖



---

① 席臻贯著《敦煌古乐》,敦煌文艺出版社、甘肃音像出版社1992年版,第91页。

6·3·1 原谱校勘

① 此字原谱漏抄掣号，据 a_2 乐句同位旋律补入。若将 a_2 乐句此谱字的掣号按 a 乐句删去，则此两谱字所在小节即成为六拍子，不合全曲“八字三掣”五拍子的基本拍式。

② 原谱漏抄此谱字，据 a_2 乐句相同旋律补入。

③ 原谱漏抄掣号，为顾及全曲基本拍式为五拍子，故补入掣号。

④ 此处多抄了一个掣号，据 b_1 乐句同位谱字删去。若按掣号处理，则此两谱字所在小节即成为四拍子，不合全曲“八字三掣”五拍子的基本拍式。

⑤ 原谱漏一住号，据本组各曲结尾补入。

6·3·2 译谱注释

[1] 大方格内为 a、a_1、a_2 三乐句的相同旋律。a 乐句第一音因前已有谱字“マ”，可能是为了避免重复，故改用现谱字“ 之”。

[2] 小方格内“八”（IV_1）、“マ”（III_3）为异位同声谱字，说明本曲琵琶定弦中第四弦第一相和第三弦第三相为同度音。因四弦四相琵琶上第一相和第三相之间为大二度音程，故而可证本组十曲琵琶定弦的第三弦和第四弦之间为大二度音程。

[3] 本方格中的“几”（I_2）和“乚”（II_0）为异位同声谱字，同 6·1·2 注释[4]。

[4] 本方格内的“ð”乃“掣号”和“拍号”的重叠，即谱字“ 之”和前一谱字“上”成两谱字“一掣减一字”（合成一小拍），此小拍亦为本大拍中的第一小拍。

[5] 本方格内上下旋律相同，笔者前曾据上方带掣号第二谱字校下方第二谱字亦带掣号，造成了上下都不合本曲基本拍式的四拍子，现据下方谱字删去上方谱的掣号，使上下大拍均合本曲基本拍式的五拍子。

[6] 本方格中的“ð”和[4]一样，使前大拍少一字（成七字），但小节内仍保持为五拍子。

[7] 方格[6]两行谱的最后谱字为各自乐句的终止音，本方格中的谱字则是作为延长终止音的分解和弦或和弦音。因 b_1 乐句为全曲终止乐句，
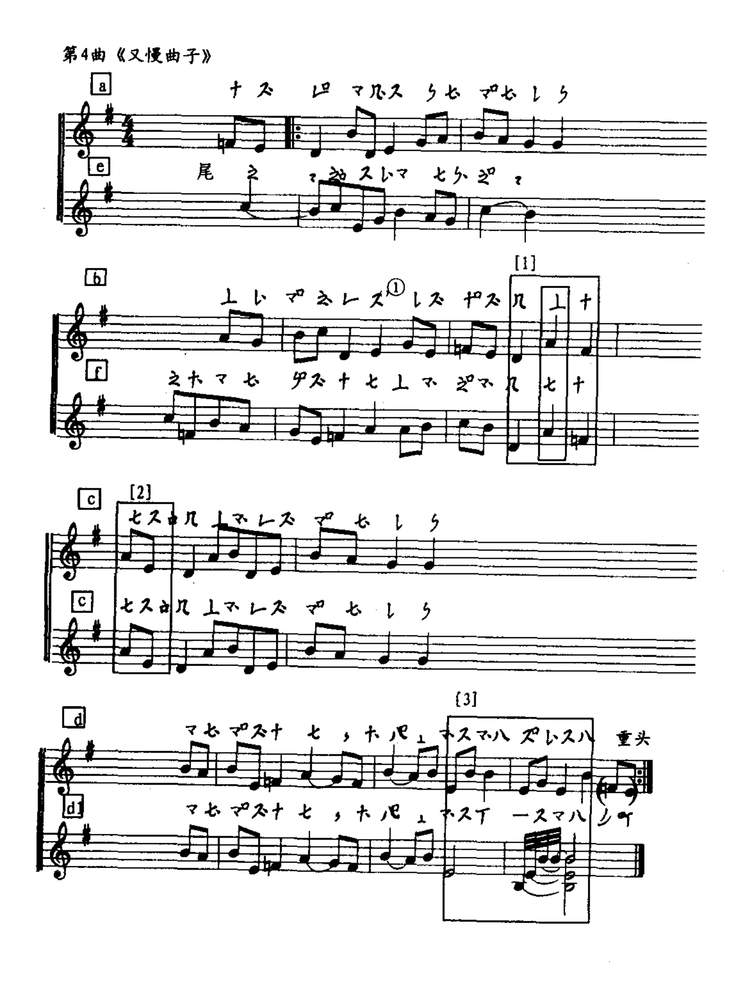
故在曲尾“煞衮”处由 b 乐句的两大拍变成三大拍，使之具有放慢节奏的终止特点。

6·4 第 4 曲《又慢曲子》

本曲由头、尾两段组成，基本拍式为“六字二掣”四拍子。全曲结构图式如下：

头段：‖: a + b + c + d :‖

尾段：‖ e + f + c + d_1 ‖



6·4·1 原谱校勘

① 本谱字所在大拍和 f 乐句同位大拍的节奏型相同，惟此处带掣号，而 f 乐句同位谱字无。为保持全曲统一为四拍子，故将掣号删去。

6·4·2 译谱注释

［1］本方格中为 b、f 两乐句的结尾音，小方格内的“⊥”（IV_0）和“七”（III_1）为异位同音高谱字，说明本曲琵琶定弦第四弦空弦音和第三弦第一相为同度。因琵琶空弦音和第一相之间为大二度，故可证本组十曲琵琶定弦第三弦和第四弦之间为大二度音程（另参见 6·3·2 注［2］）。

［2］本方格所在的上下两乐句完全相同，方格内第二个谱字带有“掣号”和“拍号”的重叠。因有此号而把前一大拍最后一个谱字（“七”）“掣”进本大拍，使前后两大拍和全曲其它大拍一样，都为“六字二掣减二字”的四拍子（前大拍为“五字一掣减一字”成四小拍，方格所在大拍为“七字三掣减三字”亦成四小拍）。
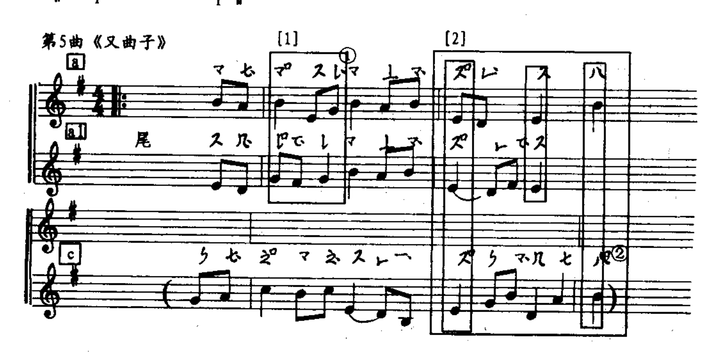
［3］本方格内为敦煌乐谱中典型的上片半终止和下片全终止。半终止用分解和弦，全终止用延长音以及和弦琶音。

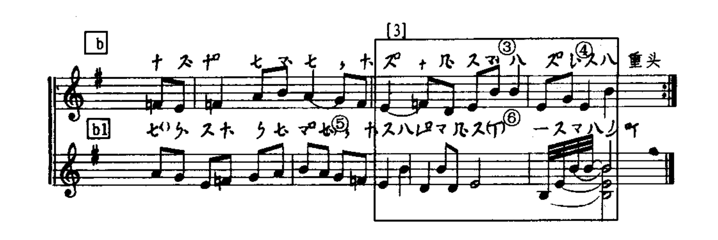
6·5 第 5 曲《又曲子》

本曲由头、尾两段组成，基本拍式为“六字二掣”四拍子。全曲结构图式如下：

头段：‖：a ＋ b ：‖

尾段：‖ a_1 ＋ c ＋ b_1 ‖





6·5·1 原谱校勘

① 原谱字在“乚”上点去右半,该读作加掣号的“乚”。

② 本谱字原无拍号，为前一大拍的最后一字。前大拍为“六字一掣”的五拍子，而本大拍为“六字三掣”的三拍子。为顾全本曲基本拍式四拍子，取“意译”方法，将此谱字加上拍号，并删去后一谱字“七”上的拍号。这样前大拍为“五字一掣”的四拍子，本大拍为“七字三掣”的四拍子。

③ 此处为全曲半终止。谱字“て”旁漏抄掣号,据第4曲半终止(见前6·4·2注[3])相同分解和弦补入。

④ 原谱在谱字“ス”右下方补加“乚”、“ス”和“八”三谱字。其中的“乚”字前误作“乚”,现予纠正。

⑤ 本谱字按b乐句同位旋律补一掣号,以合于全曲四拍子的基本拍式。

⑥ 在敦煌乐谱中,绝大多数乐曲在曲终和弦琶音之前的谱字为“当二字”的“大住”,据此补入住号成“五字一掣”四拍子,亦正好合乎本曲的基本拍式。

6·5·2 译谱注释

[1] 本方格内上下两行各为三个谱字,但节奏组合有所不同,a乐句为前一“敦”后两“小顿”,a_1乐句为前两“小顿”后一“敦”,两者总时值相等,均为两小拍。

[2] 本方格内三行的第一个谱字相同,均作“ス”,为乐句结束音,其后的谱字为结束音延长处理。a、a_1乐句均增三个谱字,使结束音时值成三小拍。c乐句增了五个谱字,使结束音时值成五小拍,其后紧接的b_1乐句第一大拍就成了“六字三掣”的三小拍,即与b乐句拍号形成错位。按今人习
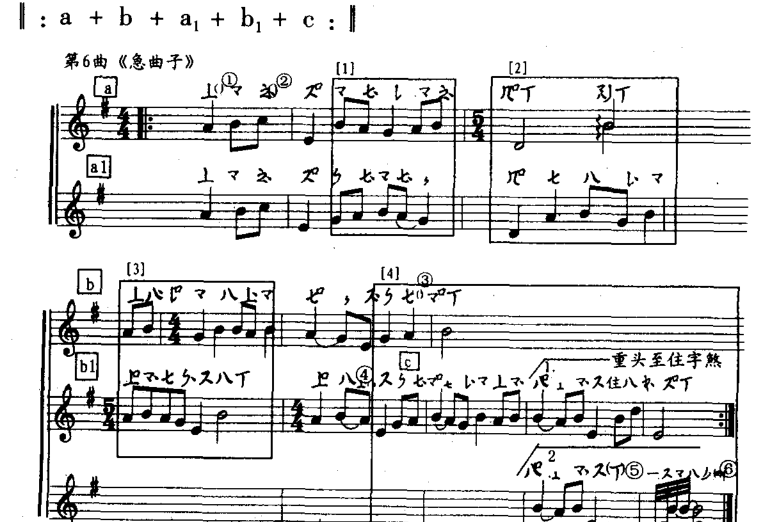
惯,不强调每小节音符数必须均等,故在译谱时将小节线移在“八”字之前,使前后两小节仍保持四拍子。

[3] 本方格内上下第一个谱字均作“ス”,为乐句结束音,其后的谱字和[2]一样为延长处理。b乐句为全曲半终止,采用加花和分解和弦方式,b_1 乐句为全终止,则采用加花及和弦方式。

6·6 第6曲《急曲子》

本曲由上下两句变奏而成四个乐句的乐段,然后再整体反复一遍。基本拍式为“六字二掣”和“五字一掣”的四拍子,间有“七字二掣”和“六字一掣”的五拍子。全曲结构图式如下:

‖: a + b + a_1 + b_1 + c :‖



6·6·1 原谱校勘

① 此谱字旁原有掣号,尾段相同旋律同位谱字无,据此删去掣号。

② 此谱字旁原无掣号,尾段相同旋律同位谱字有,据此增加掣号。在作了以上校勘后,此不完全小节由原来的两小拍半变成两小拍,与曲尾反复时的不完全小节正好合成四拍一个小节。

③ 此大拍原为“五字二掣”三拍子,为与前后小节四拍子保持一致,故

此处删一掣号。

④ 此大拍原为“六字一掣”的五拍子，为与后面“六字二掣”的四拍子相一致，此处增一掣号。

⑤ 此谱字为“重头至住字煞”的全曲终止音。本谱诸曲在曲终扫弦琶音之前多为“当二字”的“大住”，故在此增一住号。

⑥ 原谱此处漏拍号，据本组各曲结尾补入。

6·6·2 译谱注释

[1] 本方格中上下两行旋律为反向进行的倒影关系。其中谱字“ㄅ”($Ⅲ_0$)和“乚”($Ⅱ_4$)为异位同音高谱字。琵琶空弦音和第四相之间为纯四度音程，“ㄅ”和“乚”两者音高相同，可证本组琵琶定弦第二弦和第三弦之间为纯四度音程。

[2] 本方格内两行的第一个谱字均为“几”，为乐句结束音。其后的谱字均为结束音的延长变化，但延长方式各有不同：a 乐句在结束音上加住号，又加上带住号的琶音，使本大拍成了“六字一掣”的五拍子（琶音作一字计）；a_1 乐句则只加了带一掣的四个谱字，故仍为“五字一掣”的四拍子。

[3] 本方格内 b 乐句开始于前大拍“二字一掣”的一小拍，再加上本大拍“五字一掣”的四小拍共五小拍。而 b_1 乐句则在本大拍中增了一个谱字，变基本拍式“六字二掣”的四拍子成为“七字二掣”的五拍子，以补足前大拍相对于 a 乐句所缺的一小拍。

[4] 本方格内两行分别为 b、b_1 乐句的结束部分。b 乐句的结束部分为乐段半终止，b_1 乐句的结束部分为乐段全终止。b_1 乐句在结束音“ス”之后加用了 c 乐句作为乐段的补充终止（这一补充终止同样使用在同名曲第 9 曲《急曲子》中）。由于本曲的第一遍结束，还不是全曲最后的终止，故在补充终止结束音后只使用花音“八 中”和“大住”“ス丅”，第二遍则去掉花音加“大住”再加琶音和弦作为全曲的完全终止。

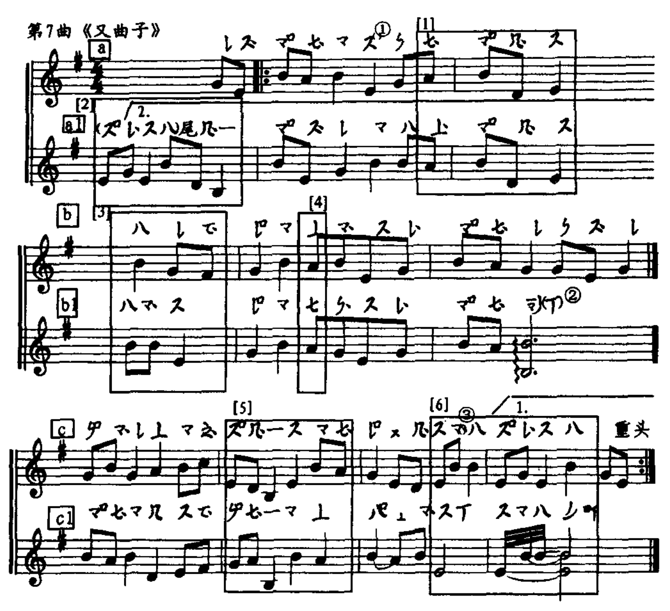
6·7 第 7 曲《又曲子》

本曲由三句体组成头段，反复一遍后再作变奏反复形成尾段。基本拍

式为“六字二掣”的四拍子。全曲结构图式如下：

头段：‖：a + b + c ：‖

尾段：‖ a_1 + b_1 + c_1 ‖



6·7·1 原谱校勘

① 原谱字带掣号，对照 a_1 乐句同位大拍“六字二掣”的拍式，可知此掣号系误加，故删。

② 此琶音原无住号，据 b 乐句同位大拍时值补入并作附点二分音符，使本大拍亦合四拍子。

③ 原谱字缺掣号，据第 4 曲半终止（见前6·4·2 注[3]）相同分解和弦补入。

6·7·2 译谱注释

[1] 本方格内为 a、a_1 两乐句尾部的相同旋律，各自的第一个谱字“七”（$Ⅲ_1$）和“⊥”（$Ⅳ_0$）为异位同音高谱字，说明本曲琵琶定弦第四弦空弦音和第三弦第一相为同度音。因琵琶空弦音和第一相之间为大二度，故本组十曲琵琶定弦的第三弦和第四弦之间为大二度音程（参见6·3·2

注[2])。

[2] 本方格第四个谱字“八”和尾段第一个带掣号的谱字“几”相连，合成“二字一掣减一字”一小拍，故“八”和注释[6]方格中 c 乐句最后时值为四分音符的“八”不同。但本小节和头段“重头”(反复)时接开始句的小节一样均为“六字二掣”的四拍子，足见掣号在乐谱中的减时值功能。

[3] 本方格每行均为三个谱字，时值为两小拍，但上下节奏组合不同，先是上方一“敦”对下方二“小顿”，后是上方二“小顿”对下方一“敦”，此亦可作为“一掣减一字”之例证。

[4] 本方格所在大拍上下两行的旋律相同，方格内和注[1]两谱字一样，为异位同声谱字，仅用字互为颠倒，同样可证琵琶定弦第四弦和第三弦空弦音为大二度音程。

[5] 本方格内 c 乐句为“六字二掣”，c_1 乐句为“五字一掣”，但均合本曲基本拍式四拍子，两者之差亦为“一掣减一字”之明证。

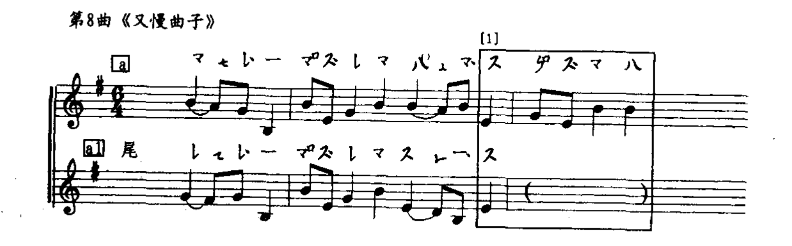
[6] 本方格两行谱的第一个谱字同为“久”，上为半终止音，下为完全终止音，方格内都是敦煌乐谱中常用的终止式(参见 6·4·2 注[3]、6·5·2 注[3])。

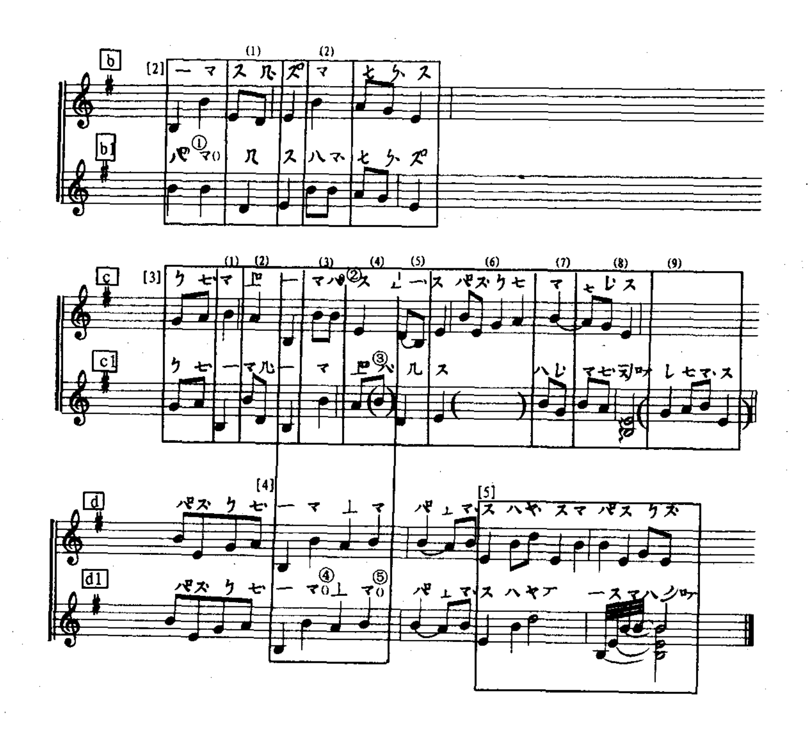
6·8　第 8 曲《又慢曲子》

本曲由头、尾二段组成，基本拍式为“八字二掣”六拍子。全曲结构图式如下：

头段：‖：a + b + c + d：‖

尾段：‖ a_1 + b_1 + c_1 + d_1 ‖





6·8·1　原谱校勘

① 前谱字漏抄拍号，后谱字多抄掣号，按全曲“八字二掣”基本拍式作校正。

② 原谱字不带掣号，按 c_1 乐句相同旋律时值补一掣号。

③ 原谱字不带拍号，按全曲“八字二掣”基本拍式补入。

④ ⑤ 两谱字原都带掣号，使本大拍成为“八字四掣”的四拍子，现按 d 乐句同位相同旋律删去掣号，从而使本大拍合于本曲“八字二掣”六拍子的基本拍式。

6·8·2　译谱注释

[1] 本方格内上下两行的第一个谱字“ス”均为 a、a_1 乐句的结束音。a 乐句再加四个分解和弦音以增长时值（计三小拍）。而 a_1 乐句未加谱字，于是就造成其后大拍的错位。后经 c_1 乐句的调整，至 d_1 乐句才与上方相同乐句的拍号回归重合（详后注[3]）。

［2］本方格内上下乐句的旋律基本相同（乐句开始 b_1 乐句的“八”字将 b 乐句的“一”字翻高八度，仍属相同音），差异在(1)(2)两个小方格内：(1)中 b 乐句比 b_1 乐句多了一个“ス”字；(2)中 b_1 乐句比 b 乐句多了一个“八”字。但(1)中 b 乐句“ス”字后的“几”字，(2)中 b_1 乐句“八”字后的“乙”都带有“掣”号，这表明作为加花音的“ス”字和作为同音反复的“八”字都是增字不增时值，两谱字所增的时值都被两次“一掣减一字”减去了！

［3］本方格内小方格(1)的上下谱字互为八度，即 c_1 乐句将 c 乐句之“乙”翻低八度为“一”，和前二谱字仍一起保持为相同旋律。此可证明本组琵琶定弦第一弦和第三弦之间的音程为小六度。此外，前面方格［2］中的“一”和“八”互为八度，“八”和“乙”为同度，亦可证本组琵琶定弦第一弦和第四弦的音程为小七度，第三弦和第四弦的音程为大二度（参见4·1·2、4·1·3）。

小方格(2)(3)(5)(7)均是“一掣减一字”之例证。

小方格(6)两行中的第一个谱字“ス”为 a、a_1 乐句的结束音，其后连同小方格(7)(8)(9)的谱字都是以补充形式延长结束音的时值。

尾段 a_1 乐句在方格［1］中减去 a 乐句四谱字三小拍时值，而在本乐句小方格(4)增一字一小拍，在(6)中又减去四字三小拍，乐句尾部则又增加六字（一“住”这里当两字）五小拍，累计减八谱字六小拍，增七谱字六小拍，谱字虽不同，但小拍数相同，正好增减相抵，经过如此的增减变奏，终于使曲中多次错位的拍号至 d1 乐句开始时又和头段 d 乐句的拍号重合。如此的旋律增减变奏亦出现在第 10 曲《又慢曲子》和第 25 曲《水鼓子》中（详 6·10·2［3］，6·25·2［6］、［7］））。

［4］本方格中由四谱字组成的间插性旋律音型，在本曲中连同方格［3］共出现三次。同样的旋律音型亦出现在第 10 曲《又慢曲子》中（参见 6·10·2［4］）。

［5］本方格内上下两行的第一个谱字“ス”均为 d、d_1 乐句的结束音。此后，d 乐句再加分解和弦音以增长其时值成为半终止，而 d_1 乐句先增长与 d 乐句同位的“八”、“ヤ”二谱字的时值，再加和弦琶音作为全曲的完全终止。
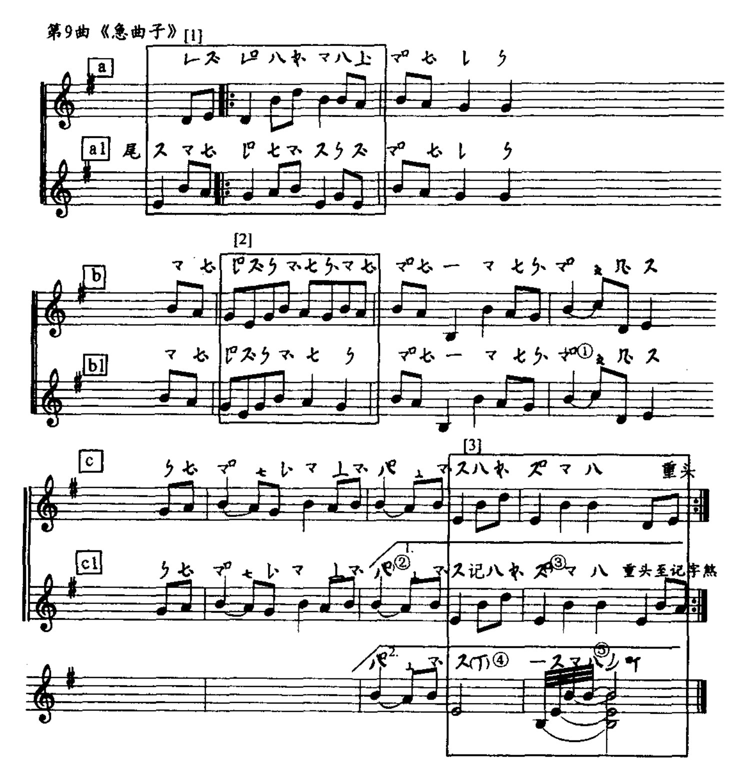
6·9 第 9 曲《急曲子》

本曲是在第 6 曲《急曲子》基础上演变而成，由原来的单乐段反复扩充

成头、尾两段并各自反复一遍，其曲体同第7曲《又曲子》。基本拍式为“六字二掣”的四拍子。全曲结构图式如下：

头段：‖：a + b + c ：‖

尾段：‖：a1 + b_1 + c ：‖



6·9·1 原谱校勘

①②③ 原谱字漏抄拍号，按全曲为“六字二掣”的基本拍式补入。

④ 此音高谱字为“重头至记字煞”的全曲终止音，乐段第一遍后的终止为半终止，此处为全终止。本谱诸曲在曲终琶音和弦之前多为“当二字”的“大住”，故在此增一住号。

⑤ 原谱此谱误抄，现据本组各曲的琶音和弦校正。

6·9·2 译谱注释

［1］本方格所在乐句的尾部相同，惟方格内的旋律有所不同，为典型的“换头”乐句。

［2］本方格内 b 乐句为四字二掣的四“小顿”，b_1乐句为二字无掣的二“敦”，上下时值相等（参见 5·1·1(5)）。
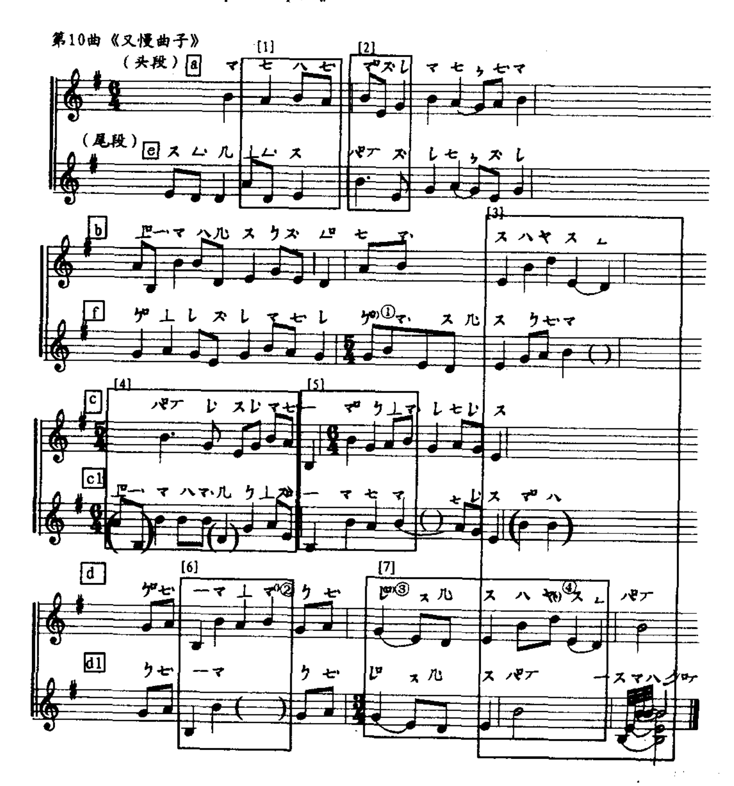
［3］本方格所在乐句旋律相同，第 6 曲《急曲子》结尾乐句亦与此同。方格内为头、尾段的补充终止，c_1 乐句结尾有“记”、“重头至记字煞”的文字说明，而在第 6 曲《急曲子》尾则为“住”、“重头至住字煞”。这表明“记”、和“住”意义相同，均为省略记谱用词，相当于今之五线谱记谱法中的“⊕”符号（参见 1·5·2 汉字术语）。

6·10　第 10 曲《又慢曲子》

本曲由头、尾两段、每段四乐句组成。基本拍式为“八字二掣”的六拍子。全曲结构图式如下：

头段：‖ a + b + c + d ‖

尾段：‖ :e + f + c_1 + d_1 : ‖



6・10・1 原谱校勘

① 原谱字漏抄拍号，按本曲基本拍式“八字拍”补入。

② 原谱字多抄了一个掣号，按 c_1 乐句第二小节相同旋律删去。

③ 原谱字漏抄拍号，按本曲基本拍式“八字拍”补入。

④ 原谱字无掣号，按本曲基本拍式“八字二掣”补入。

6・10・2 译谱注释

[1] 本方格内上下谱字前为一“敦”对二“小顿”，后为二“小顿”对一“敦”，为解释“一掣减一字”之实例。

[2] 本方格中的“ㄒ”因后接带掣号的谱字，故为“小住”。

[3] 本方格所在乐句，乐曲节奏上富有变化。b 乐句第一大拍原为“八字三掣”的五拍子，第二大拍为“八字一掣”的七拍子（若取“意译”方法译谱，将两大拍之间的小节线移后一个谱字，则可使两大拍仍然全合全曲“八字二掣”六拍子的基本拍式）。尾段同位的 f 乐句第一大拍虽为“八字二掣”的六拍子，但第二大拍却是“八字三掣”的五拍子，f 乐句较之 b 乐句少了一小拍。在其后头、尾两段第三、第四乐句的相同旋律中，由于尾段在重复头段乐句时，亦采用了如第 8 曲《又慢曲子》（详 6・8・2[3]）那样有增有删的变奏手法，也就造成了相同旋律拍号的错位。在谱例的括号中我们可以看出，尾段对于头段谱字和时值的增减，累计减四谱字四小拍，增五谱字四小拍，拍数增减相抵，使 d_1 乐句的拍号在第二大拍开始又和 d 乐句重合。

[4] 本方格 c_1 乐句最后谱字“ス”旁出现了“掣号”和“拍号”的重叠。若按前第 3 曲《倾杯乐》、第 4 曲《又慢曲子》那样处理，把小节线放在带重叠号的谱字和前一谱字之前，则前大拍成五拍子，后大拍成七拍子。为保持前后大拍均为六拍子，故将小节线移至重叠号之后。

[5][6] 两方格中的谱字均为间插性的旋律音型，基本音型如 c_1 乐句那样的四谱字。在 c 乐句中四谱字增一字，故在原第四字后加一掣号，音型总时值保持不变。在 d_1 乐句中被删去了后二字，只剩下两个谱字，但在本乐句开头前已增了两谱字，故本大拍仍为五拍子。同样的旋律音型亦出现在第 8 曲《又慢曲子》中（详 6・8・2[4]）。
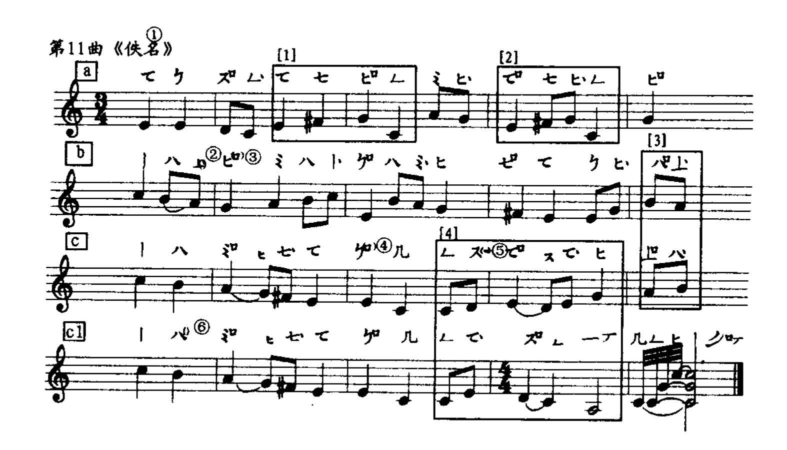
[7] 本方格内 d_1 乐句将 d 乐句的一大拍分为两大拍，以作为全曲终止

前的“煞衮”(参见前5・2・1)。

6・11 第11曲《佚名》

本曲由四乐句组成,第四乐句为第三乐句的变化反复。基本拍式“四字一掣”,为25首乐曲中惟一的一首三拍子乐曲。全曲结构图式如下:

‖ a + b + c + c_1 ‖



6・11・1 原谱校勘

① 此曲抄写字体和前十曲不同,曲名因和前曲纸张黏接而被遮盖。

② 原谱字不带掣号,按本曲基本拍子为“四字一掣”三拍子的要求补入。

③ 原谱字旁有一竖,应是拍号的遗迹,按本曲四字一大拍的要求补全。

④ 原谱字漏抄拍号,按本曲四字一大拍的要求补入。

⑤ 原谱字漏抄掣号,按 c_1 乐句相同节奏型补入。

⑥ 原谱字带掣号,不合本曲基本拍式要求,按c乐句同位谱字删去。

6・11・2 译谱注释

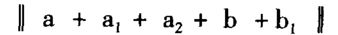
[1][2] 两方格中的旋律相同,仅第二、三两个谱字节奏不同。[2]中的四谱字乐汇为敦煌乐谱常见乐汇,较多地用于半终止和完全终止,参见第13、14、15、16、17、18、20、23、24、25等曲。
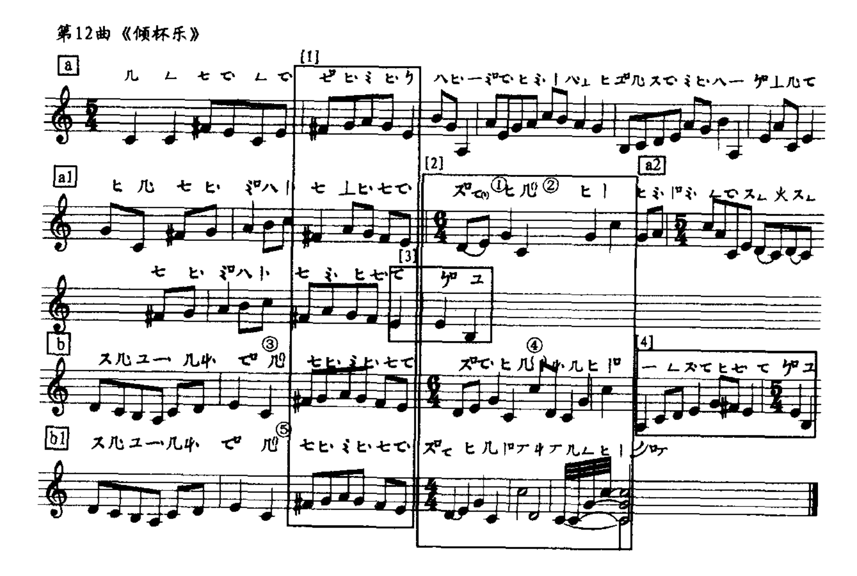
[3] 本方格内上下为谱字前后颠倒的变奏。

［4］本方格内 c_1 乐句将 c 乐句变奏并增加一拍时值，为张炎所谓“曲将终也”的“煞衮”。

6・12 第12曲《倾杯乐》

本曲由五个乐句组成，基本拍式为“八字三掣”的五拍子。全曲结构图式如下：





6・12・1 原谱校勘

① 原谱字无掣号，据 b 乐句同位谱字补入。

② 原谱字有掣号，据 b 乐句同位谱字删去。

③ 原谱字有掣号，据第3曲同位谱字节奏删去。

④ 原谱字脱落，据 b_1 乐句同位谱字补入。

⑤ 原谱字有掣号，据第3曲同位谱字节奏删去。

6・12・2 译谱注释

［1］本方格内上下五行用字基本相同，但前三行为五字，后两行为六字，共有四种不同的节奏组合。

［2］本方格中为 a_1、a_2、b、b_1 四个乐句的结尾，除 a_2 乐句外，余三种均属同一种类型。由于 b 乐句在 a_1 乐句的第四个谱字后插入了三个谱字，故在按以八谱字计大拍时就将拍号移到了相当于 a_1 乐句第六个谱字的“丨”位置上。b_1 乐句的八个谱字位于全曲的“煞衮”处，故将 b 乐句的前六个谱字加上两个住号后分成两大拍，又将 b 乐句的第一、第二两个谱字各由八分音符变成四分音符，第五、第六两个谱字各由八分音符变成二分音符，随后把 b 乐句的三个分解和弦音变成了 b_1 乐句的琶音和弦，以此构成全曲的完全终止。

［3］本方格内三个音和方格［4］连接句内最后的三个音相同，均为第一音的延长。

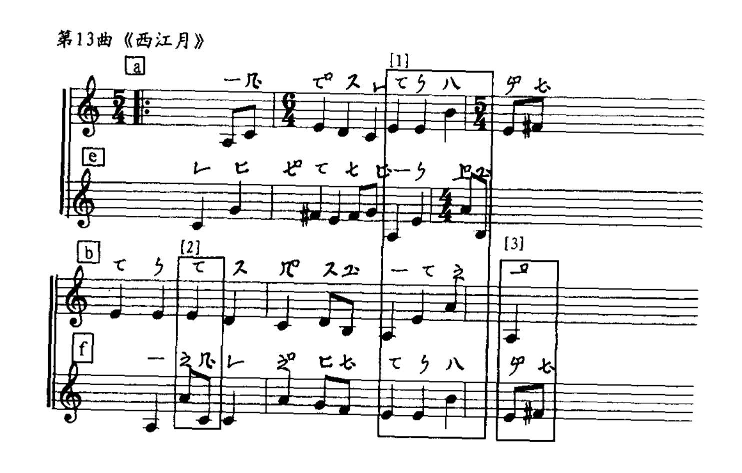
［4］本方格中的旋律为附加的“搭尾”，在曲中起过渡连接作用。

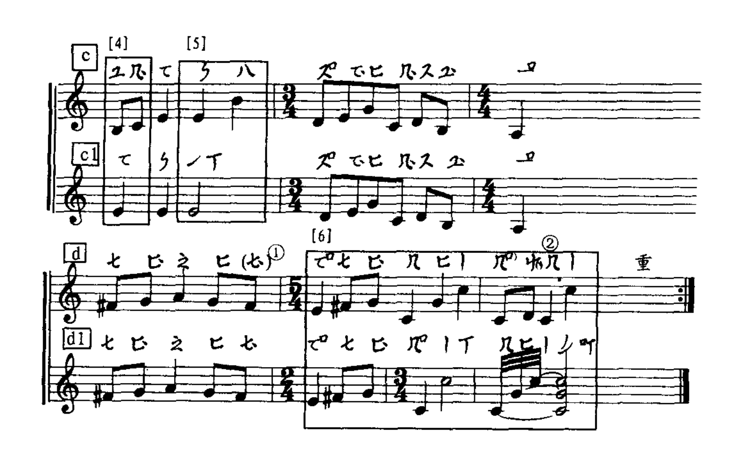
6·13　第 13 曲《又慢曲子西江月》

本曲为头、尾两段体结构，每段各由四个乐句组成。基本拍式为“六字一䪫”的五拍子，间有“六字无䪫”的六拍子、“六字二䪫”的四拍子、“六字三䪫”的三拍子、“三字一䪫”的二拍子。全曲的结构图式如下：

头段：‖:a + b + c + d :‖

尾段：‖ e + f + c_1 + d_1 ‖





6·13·1 原谱校勘

① 原谱缺字,据下片相同旋律补入。

② 此二谱字原谱抄写有误,据第 15、16 曲上片结尾的相同旋律,前一字补一拍号,其掣号移至本谱字上。

6·13·2 译谱注释

[1] 本方格内四行谱字都是分解和弦音,均为第一音的延长。

[2][3][4] 方格内上下方谱字均为“一敦”和“一掣减一字”两“小顿的对应关系。

[5] 此处重拨号、住号占两个谱字时值,和前四谱字合为六字拍。
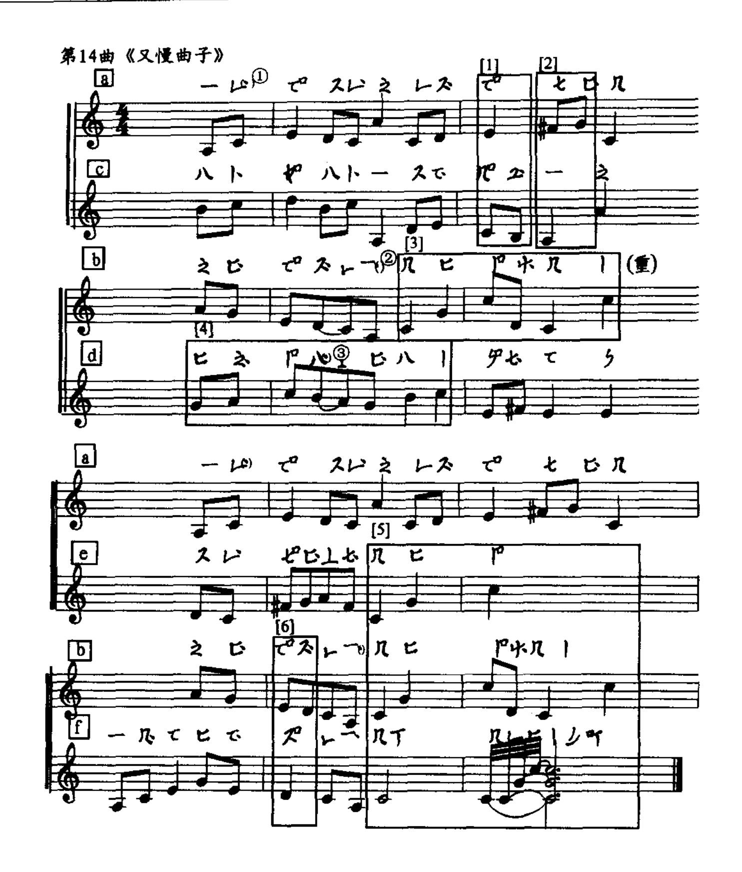
[6] 本方格内两行谱为敦煌乐谱中常用的终止式,上行谱为全曲的半终止,下行谱为全曲的完全终止,下行谱前两小节为“煞衮”。类似的终止见第 15、16、17、18、19、20、22、24、25 等曲。

6·14 第 14 曲《又慢曲子》

本曲结构为两段体。头段为上下两个乐句的反复;尾段为四句体。基本拍式为“六字二掣”的四拍子。全曲结构图式如下:

头段:‖ : a + b : ‖

尾段:‖ c + d + e + f ‖



6·14·1 原谱校勘

① 原谱字无掣号，则 b 乐句接 a 乐句反复时成为五拍子，不合本曲基本拍式四拍子，且本曲其它乐句开始两字的第二字均带掣号，故补入掣号。

② 原谱字无掣号，据尾段 f 乐句同位谱字补入。

③ 原谱字无掣号，按上一行谱对应旋律补入。

6·14·2 译谱注释

[1][2][6] 方格内均为上下谱字"一敦"和"一掣减一字"两"小顿"时值对应的实例。

[3] 此处半终止分解和弦和第 13、15、16 曲半终止基本相同。

[4] 此旋律片断亦在第 24 曲《伊州》中出现。

[5] 本方格内为三乐句的结尾，各行第一个谱字为结束音，其后为不
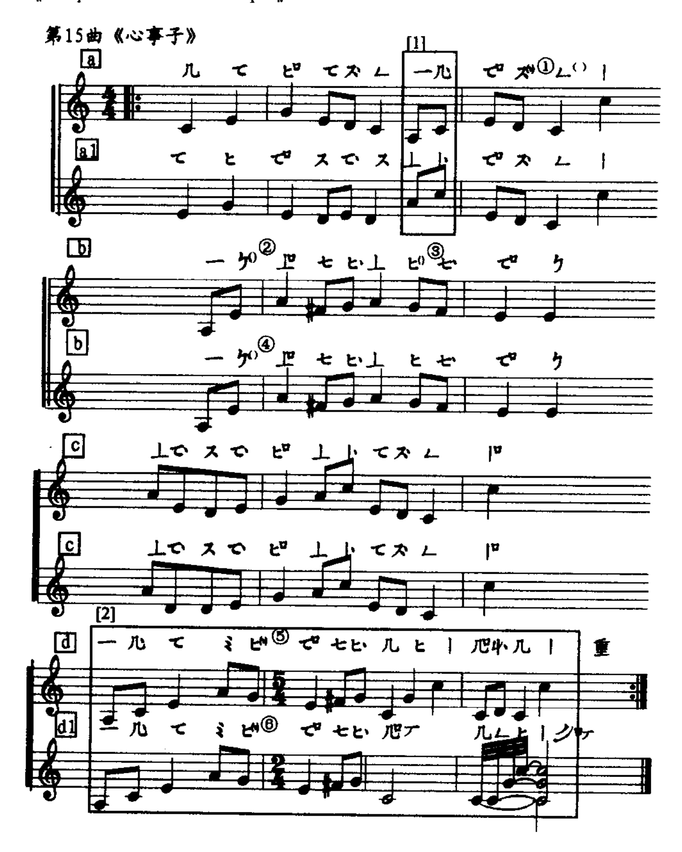
同方式的延长处理。

6·15　第15曲《慢曲子心事子》

本曲结构为两段体。头段四个乐句反复一遍;尾段由头段变化而成,其中第二、第三乐句全与头段同,第一、第四句稍有变化。基本拍式为“六字二掣”的四拍子。全曲结构图式如下:

头段:‖ :a + b + c + d :‖

尾段:‖ a_1 + b + c + d_1 ‖



6·15·1　原谱校勘

① 原谱掣号在后一字上,据 a_1 乐句同位旋律移此。

② ④ 原谱字无掣号,为顾及本大拍为四拍子而补入。

③ 原谱多抄了一个掣号,据下一行谱相同旋律删去。

⑤ ⑥ 原谱字无掣号,据第 16 曲下片 d1 乐句相同旋律补入。

6·15·2　译谱注释

[1] 本方格内尾段将头段的两谱字翻高了八度,正好表明本组十曲琵琶定弦的第一弦和第四弦互为八度。

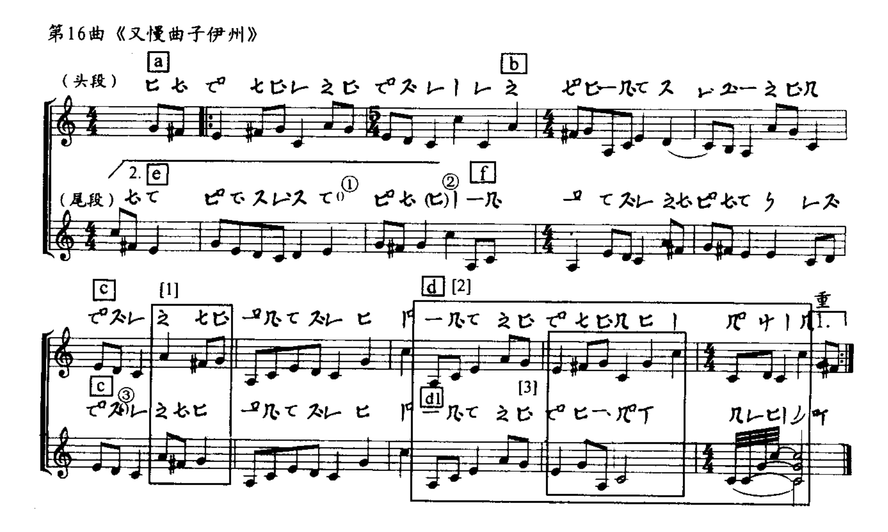
[2] 此处头、尾段第四乐句的不同,仅在于“煞衮”和终止式方面的差别。

6·16　第 16 曲《又慢曲子伊州》

本曲为头、尾段结构,每段各由四个乐句组成。基本拍式为“六字二掣”的四拍子。全曲结构图式如下:

头段:‖:a + b + c + d :‖

尾段:‖ e + f + c_1 + d_1 ‖



6·16·1　原谱校勘

① 原谱字带掣号,使此大拍成了三拍子。据第 24 曲同名曲《伊州》下片第一句对应旋律将掣号删去。

② 原谱抄写者将此谱字误抄成“レ”字，据第 24 曲下片第一句对应旋律勘正。

③ 原谱字无掣号，据上片同位谱字补入。

6·16·2　译谱注释

［1］本曲上下片第三乐句的差别仅在于本方格中三谱字节奏组合的不同。
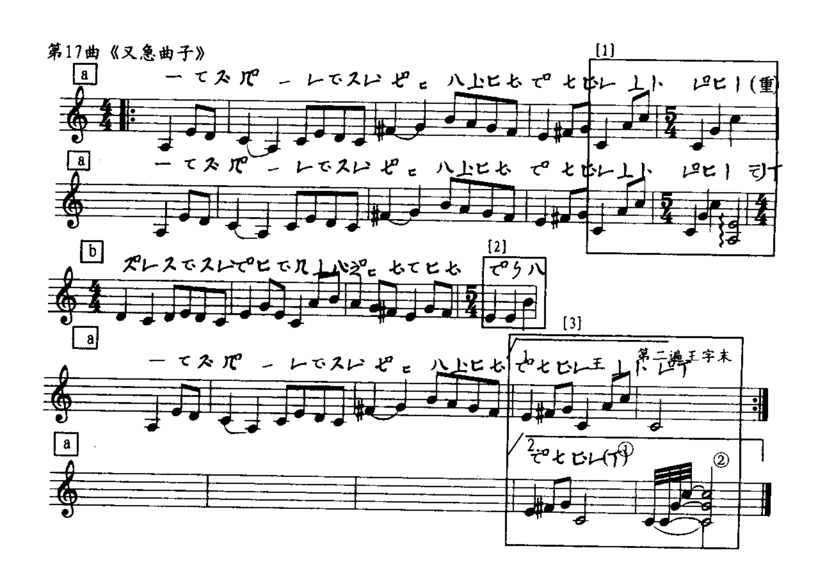
［2］本方格内上下两行谱分别为全曲的半终止和完全终止。

［3］此处为“煞衮”，d_1 乐句将 d 乐句的一大拍分为两大拍，并将半音进行的谱字“七 匕”奏作大跳音程的“匕 一”。此种旋律变奏亦出现在第 19 曲《急胡相问》中。

6·17　第 17 曲《又急曲子》

本曲由四乐句反复构成，四个乐句的材料实际上只有两个乐句。基本拍式为“六字二掣”的四拍子。全曲结构图式如下：

‖:a + a + b + a :‖



6·17·1 原谱校勘

① 原谱无住号，但作为反复后的第二遍曲尾，应以“住”替代第一遍“丄卜”的时值，故补入。

② 原谱无曲终和弦，据本组各曲结尾补入。

6·17·2 译谱注释

［1］方格内各行的第一音为乐句的结尾音，其后均为结尾音的延长。此处大拍各增一小拍，故最后一小节为五拍子。
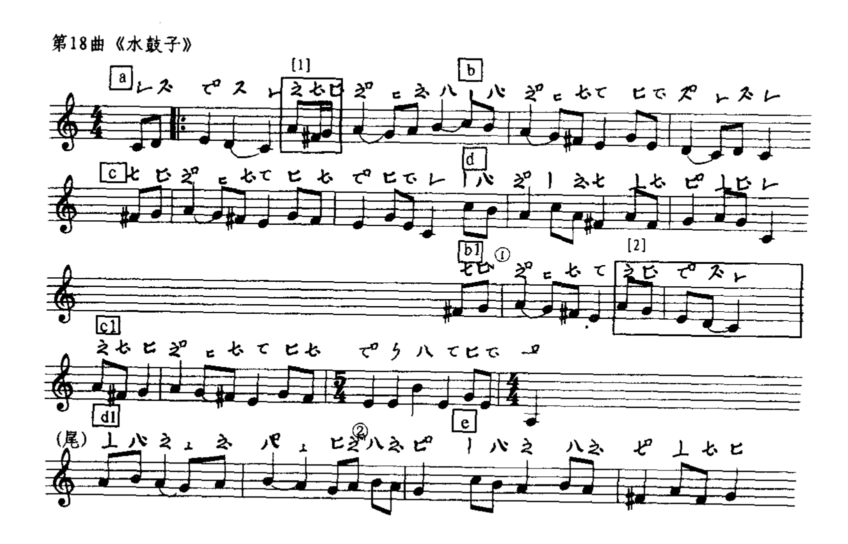
［2］本方格内的第一音亦为乐句的结尾音，其后为结尾音的延长，增时值一小拍，故本小节为五拍子。

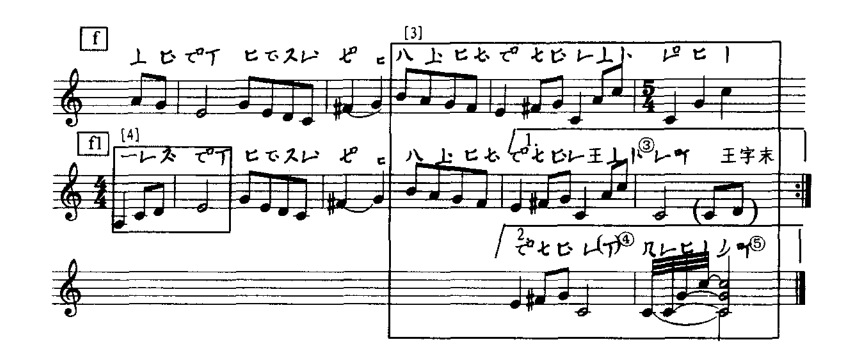
［3］方格内为本曲的终止式，上一行为半终止，下一行为全终止。

6·18 第18曲《水鼓子》

本曲由头、尾两段组成，头段六个乐句，尾段四个乐句。头、尾段奏完一遍之后再整体反复奏第二遍。基本拍式为“六字二掣”的四拍子。全曲结构图式如下：

$$\|: a + b + c + d + b_1 + c_1 \| + d_1 + e + f + f_1 :\|$$





6·18·1 原谱校勘

① 原谱字不带掣号,据 b 乐句同位谱字补入。

② 原谱字不带掣号,据前后四拍子补入。

③ 原谱字号带掣号,据 f 乐句同位谱字补入。

④ 原谱无住号,但作为反复后的全曲终止,应以“住”替代第一遍“上卜”的时值,故补入。

⑤ 原谱无曲终和弦,据本组各曲结尾补入。

6·18·2 译谱注释

[1] 本方格内后两个谱字旁为敦煌乐谱中较少见的两个掣号连用,“三字二掣减二字”只剩一个字的时值,故此两谱字译作两个十六分音符,正好合本曲“六字二掣”四拍子的基本拍式。

[2] 本方格为 b 乐句结尾的变化重复。
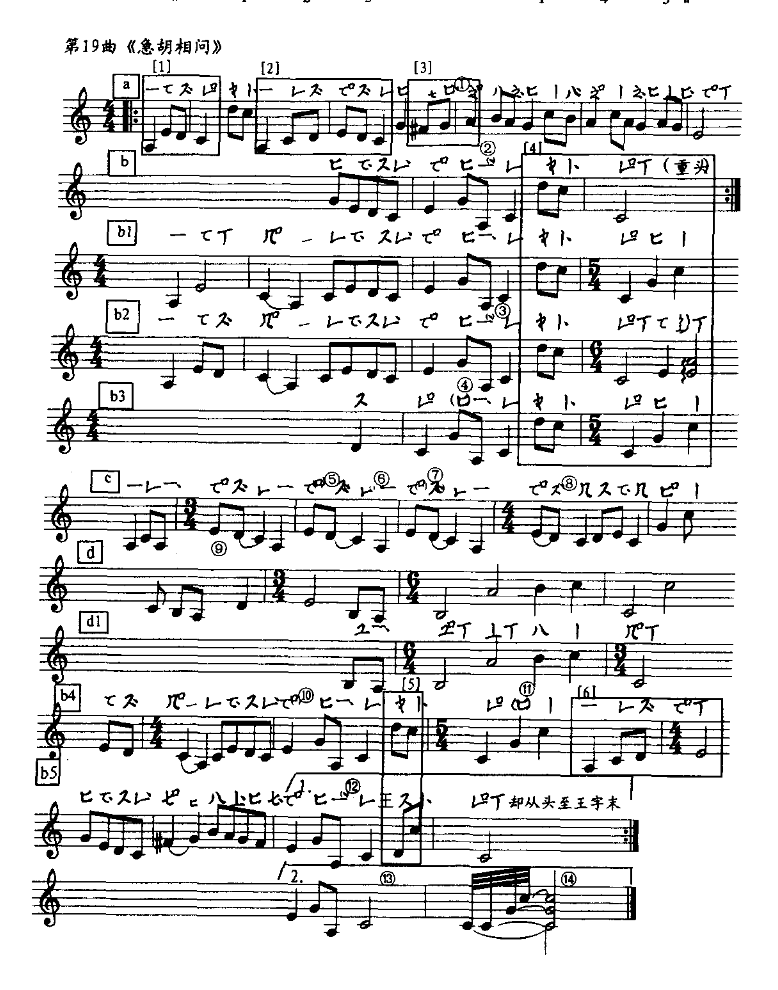
[3] 本方格三个乐句的终止各有不同的处理。最上一行谱为乐句的结尾,乐段尚未结束,故用了加花音和分解和弦音结束,然后加上“搭尾”作过渡。中间一行谱为全曲第一遍的结尾,但还不是全曲最后的终止,故用了加花音和长音。最下一行谱为全曲的完全终止,按“王字末”的要求,在长音后又加上曲终和弦。

[4] 此“搭尾”的旋律亦出现在第 19 曲《急胡相问》b_4 乐句和第 12 曲《倾杯乐》的 b_2 乐句。

6·19 第19曲《急胡相问》

本曲由两乐句构成的小乐段再加上进一步的变奏发展而成。基本拍式为“六字二掣”的四拍子。全曲结构图式如下：

‖:a ~ ~ b :‖ + b_1 + b_2 + b_3 + c + d + d_1 + b_4 + b_5 ‖



6·19·1 原谱校勘

① 原谱字不带掣号，使本大拍只有“六字一掣”不合基本拍式，而这里

又是 a 乐句的三音组扩充部分的开始，故据其后的节奏型补入。

② 原谱字不带掣号，据 b_1、b_3、b_4 乐句相同旋律补入。

③ 原谱字不带掣号，据 b_1、b_3、b_4乐句相同旋律补入。

④ 原谱此处漏抄一字，据 b、b_1、b_2、b_4、b_5乐句相同旋律补入。

⑤⑥⑦ 谱字所在的两小节为前一小节旋律音型的两次反复，原谱按六字一大拍记谱，故拍号记在注⑥位的小号谱字上。按现代记谱习惯，为保持原来的旋律音型特点，故删去原本在小号谱字上的拍号，另在注⑤⑦的谱字上加拍号，后一字据前小节相同旋律补入掣号。

⑧ 原谱字不带掣号，据前三小节相同旋律音型补入。

⑨ 原谱字不带掣号，据 b_1、b_3、b_4乐句相同旋律补入。

⑩ 原谱字漏抄拍号，据本曲基本拍式六字拍补入。

⑪ 原谱此谱字作"〰"，据 b_1、b_3、b_4乐句尾相同分解和弦音勘正。

⑫ 原谱字不带掣号，据 b_1、b_3、b_4乐句相同旋律补入。

⑬ 原谱无住号，但作为反复后的全曲终止，应以"住"替代第一遍同位旋律的时值，以加强终止感，故补入。

⑭ 原谱无曲终琶音和弦，据本组各曲结尾补入。

6·19·2 译谱注释

[1] 方格内的四音进行为敦煌乐谱中的常用乐汇，另见于第 6 曲《急曲子》、第 17 曲《又急曲子》、第 16 曲《又慢曲子伊州》、第 24 曲《伊州》。

[2] 方格内的旋律为方格[1]的四个音中插入了两个音扩充而成，相同的变奏旋律亦见于第 6 曲《急曲子》。

[3] 此三个音为 a 乐句连续扩充的基本音型。

[4] 本方格内的两个八分音符是贯串全曲的加花音调。
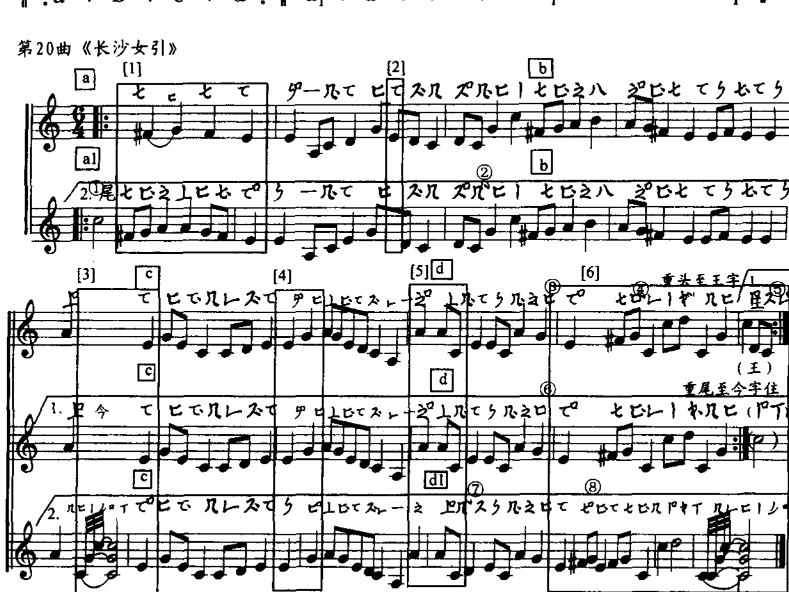
[5] 本方格内 b_5 乐句的第一个音将 b_4 乐句翻低了八度。

[6] 本方格内的旋律为 b_4 乐句的"搭尾"，与此相同的旋律见第 18 曲《水鼓子》d 乐句，有所扩充的"搭尾"见第 12 曲《倾杯乐》。

6·20 第 20 曲《长沙女引》

本曲由头、尾两段各反复一遍组成。基本拍式为"八字二掣"的六拍子。全曲结构图式如下：

‖: a + b + c + d :‖ a_1 + b + c + d + a_1 + b + c + d_1 ‖



6 · 20 · 1 原谱校勘

① 此音符为尾段 d 乐句末的谱字，为显示乐段反复关系移于此。

② 原谱字不带掣号，据头段 a 乐句相同旋律补入。

③ 原谱字误抄成带掣号的“ 七 ”，据本段 d_1 乐句相同旋律修正。

④ 原谱字不带掣号，据尾段 d_1 乐句相同旋律补入。

⑤ 原谱字不带掣号，反复接头段时成七拍子，故补入。

⑥ 原谱字不带掣号，据 d_1 乐句相同旋律补入。

⑦ 原谱字不带掣号，据头、尾段 d 乐句相同旋律补入。

⑧ 原谱字无拍号，据本曲基本拍式“八字一大拍”补入。

6 · 20 · 2 译谱注释

［1］ 本方格内为头、尾段开头的旋律，因头段反复后接尾段时把“ 丨ㄨㄴ ”变成“ 丨丅 ”二字，和尾段开头相连接后就再按“八字”计拍，尽管其后的旋律与头段相同，但还是把拍号移前了一个字位。

［2］ 本方格所在 a_1 乐句开始拍号移前了一个字位，而此处则删了一个

谱字，从而使上下大拍又归于一致。

［3］本方格尾段反复时谱中注明“重尾至‘今’字住”，而后插入一终止型的琶音和弦，然后又重新开始按“八字拍”计拍，于是又和［1］［2］的情形一样，产生了相同旋律的拍号错位。

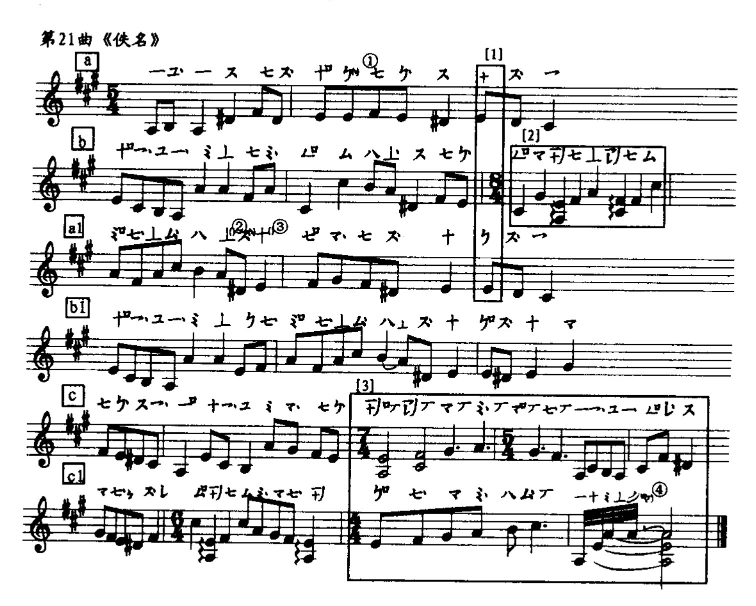
［4］［5］本方格中仍然保持相同旋律的拍号错位。

［6］本方格中仍然保持相同旋律的拍号错位，但又增了三个谱字加以补足，把头段、尾段 d 乐句的一大拍分成“煞衮”的两大拍。

6·21　第 21 曲《佚名》

自本曲起抄写字体与前不同，这和前第 11 曲一样，本曲曲名亦因和前曲纸张黏接而被遮盖。本曲由六个乐句组成，基本拍式为“八字三掣”的五拍子。全曲结构图式如下：

‖ $a + b + a_1 + b_1 + c + c_1$ ‖



6·21·1　原谱校勘

① 原谱字无掣号，据 a_1 乐句第二大拍同位谱字的节奏补入。

②③ 此处三谱字的节奏符号据 b_1 乐句第二大拍的相同旋律校正，将

“丄”字的掣号移后至“ス”字，删去“十”字的掣号。

④ 原谱自此曲起的第三组全部五曲曲终和弦均无住号，应按前两组乐曲的曲终和弦补入。

6·21·2　译谱注释

［1］本方格内为相同旋律异位同声的谱字，谱字“十”位于第二弦第二相，距空弦音小三度，谱字“ㄅ”为第三弦空弦音，故可证第二、第三弦空弦音之间的音程为小三度。

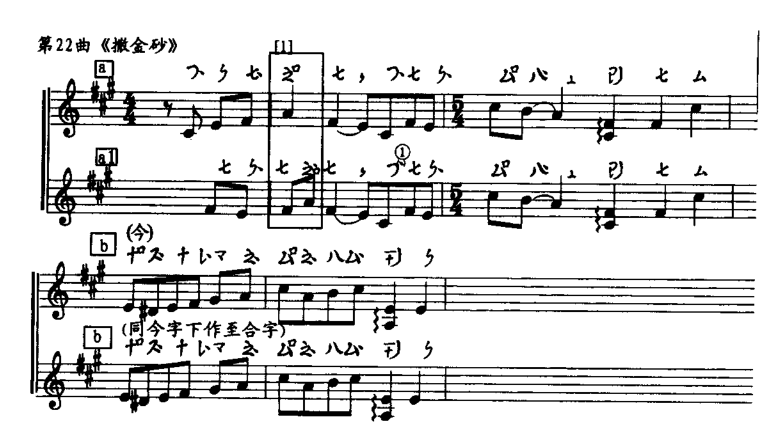
［2］本方格内为 b 乐句的结尾，以五度、四度的和声音程以及分解和弦来延长乐句的尾音，形成了本大拍“八字无掣”的八拍子。

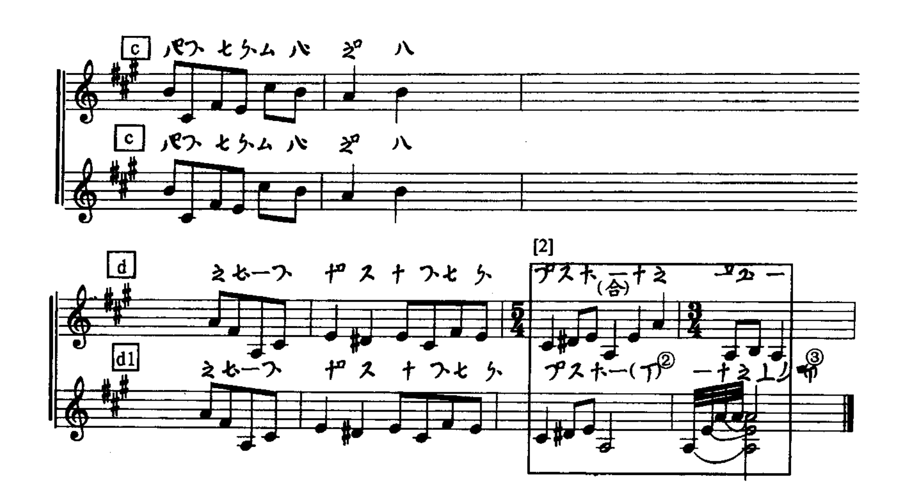
［3］本方格内 c 乐句用长音，c_1 乐句用短音，这属于另一种快慢对比类型的终止式。方格内的异位同声谱字除和［1］方格一样的“十”和“ㄅ”之外，尚有第二弦第四相的“乚”和第三弦第一相的“七”一样，可用于证明第二、第三弦空弦音之间的音程为小三度。（参见4·3·2）

6·22　第 22 曲《撒金砂》

本曲由四乐句乐段变化反复而成。基本拍式为“六字二掣”的四拍子。全曲结构图式如下：







6·22·1 原谱校勘

① 原谱字不带掣号,据 a 乐句同位相同旋律补入。

② 此处为全曲终止,故反复后将旁标“合”字的谱字增一住号。

③ 原谱此处无住号,按前两组乐曲的曲终和弦补入。

6·22·2 译谱注释

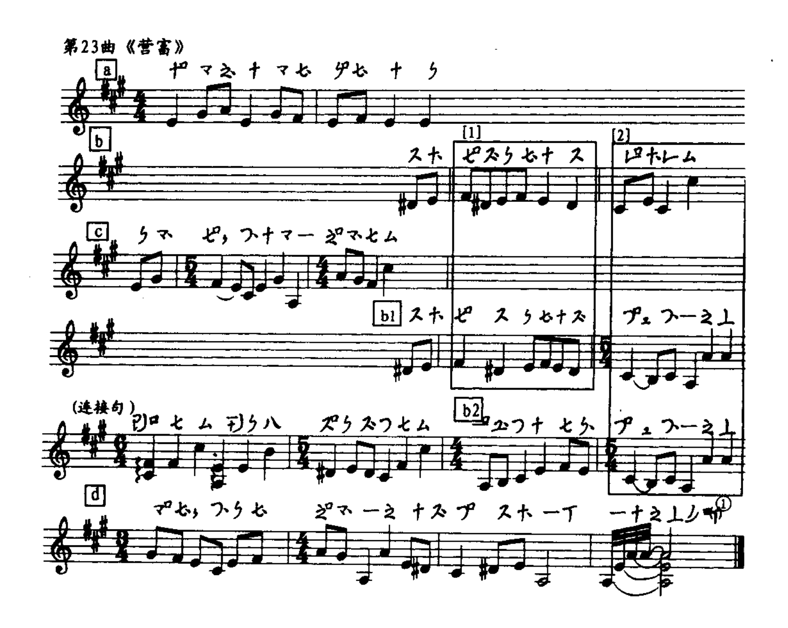
[1] 本方格内为一“敦”对“一掣减一字”的两“小顿”,两者时值相同。下方第二个谱字附带拍号和掣号的重叠,故把前拍的谱字“掣”进本大拍。

[2] 此处终止式同第 13 曲《又慢曲子西江月》、第 15 曲《心事子》、第 16 曲《又慢曲子伊州》的半终止和完全终止。

6·23 第 23 曲《营富》

本曲由四乐句扩充而成。基本拍式为“六字二掣”的四拍子,间有“六字无掣”的六拍子、“六字一掣”的五拍子、“六字三掣”的三拍子。全曲结构图式如下:

‖ a + b + c + b_1 ~ ~ b_2 + d ‖



6·23·1 原谱校勘

① 原谱此处无住号,按前两组乐曲的曲终和弦补入。

6·23·2 译谱注释

[1] 本方格内上下行谱字相同,唯掣号位置有别。上行的掣号在第二、四字,下行的掣号在第四、六谱字。
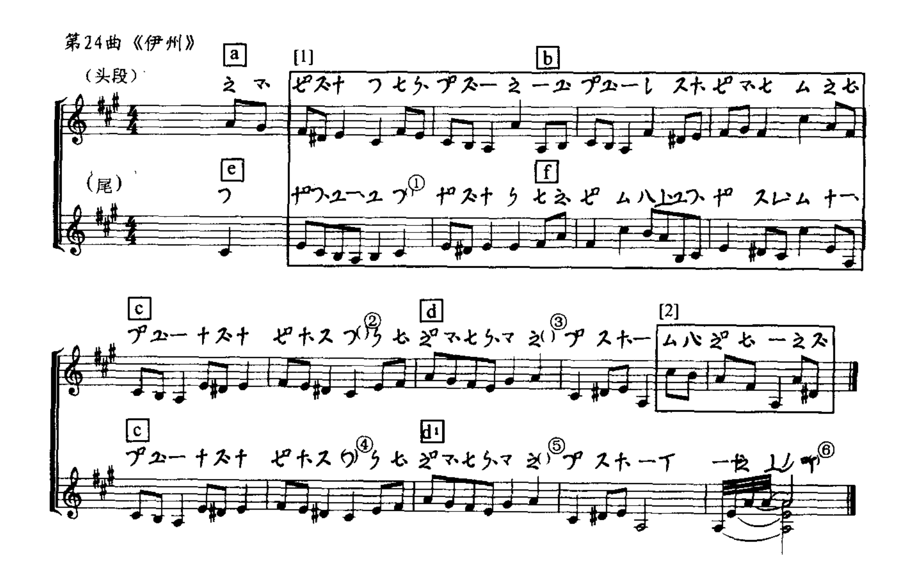
[2] 本方格三行的开始为"异位同声"谱字,可证本组琵琶定弦第一、二弦之间的音程为大三度(参见4·3·1)。b_1、b_2 乐句之谱字所以要换弦,是因为后面所接的小号谱字在第一弦上,换弦后就可在同一弦上奏出"勾"音。

6·24 第24曲《伊州》

本曲为头、尾段结构,每段各由四个乐句组成。基本拍式为"六字二掣"的四拍子。全曲结构图式如下:

头段:‖ a + b + c + d ‖

尾段：‖ e + f + c_1 + d_1 ‖



6・24・1 原谱校勘

① ② 原谱字带掣号，按本曲基本拍式四拍子删去。

③ 原谱字带掣号，据第16曲同名曲同位大拍及第14曲《又慢曲子》相同旋律删去（参见6・14・2[2]）。

④ 原谱此处漏抄一个谱字，据本曲上片同位旋律补入。

⑤ 同③。

⑥ 原谱此处无住号，按前两组乐曲的曲终和弦补入。

6・24・2 译谱注释

[1] 本方格内上下两行谱中每大拍均为“六字二掣”的四拍子，但每大拍内掣号的位置并不一致，说明了此处掣号的灵活应用，赋予乐曲节奏多变的节奏。

[2] 本方格为头段终止尾音的延长，亦可视作头、尾段之间的“小过门”。
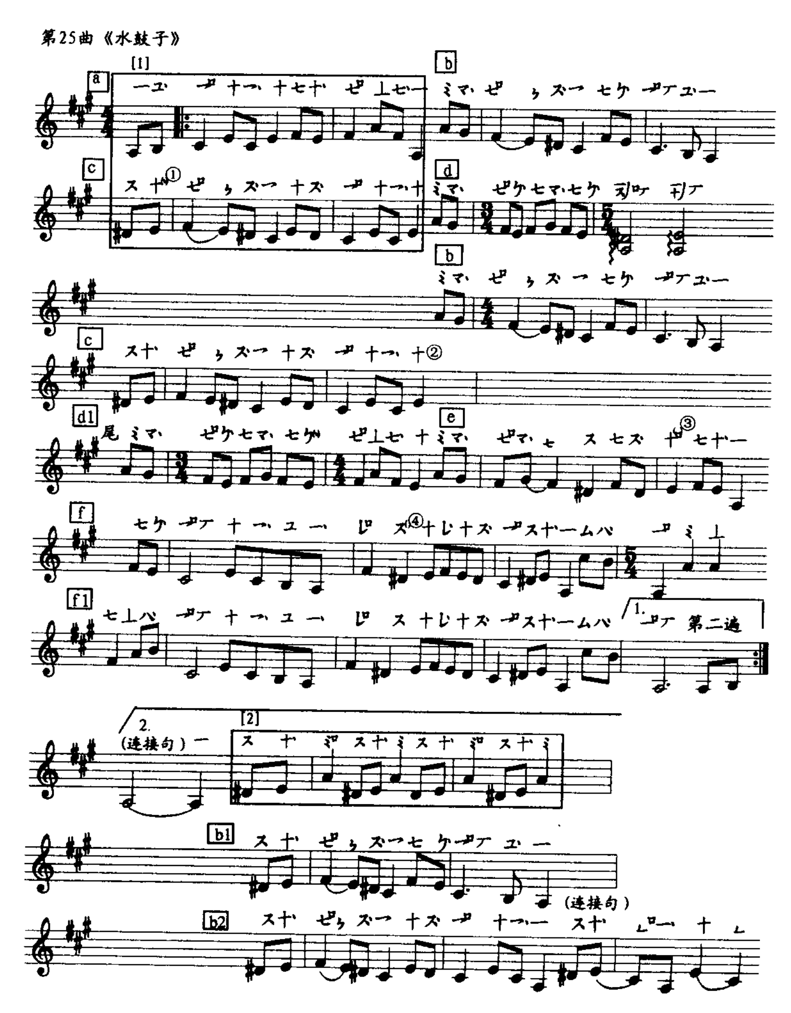
6·25 第25曲《水鼓子》
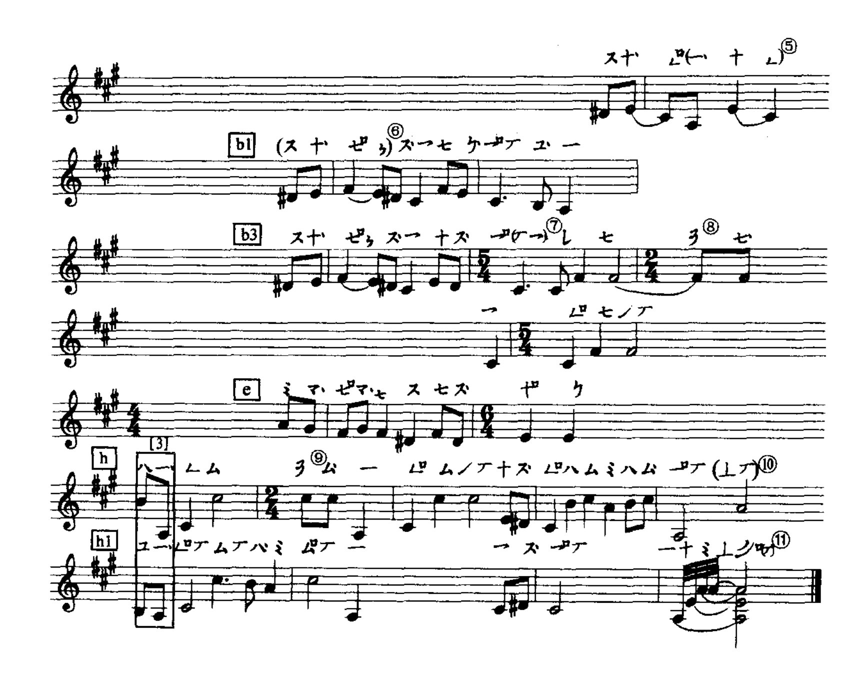
本曲由头、尾两段再加扩充段组成。基本拍式为“六字二掣”的四拍子。全曲结构图式如下：

头段：‖ :a + b + c + d + b + c ‖

尾段：‖ d + e + f + f_1 : ‖

扩充段：‖ ~ ~ b_1 + b_2 ~ ~ b_1 + b_3 ~ ~ e + h + h_1 ‖





6·25·1 原谱校勘

① 原谱字不带掣号,据其后再次出现的 c 乐句相同旋律补入。

② 原谱的"尾"字在谱字"十"之前,经与第 18 曲同名曲比较,并从全曲结构衡量,尾段应在谱字"十"之后,故将其移后一个字。

③ 原谱字不带拍号,按全曲基本拍式为"六字拍"补入。

④ 此谱字原本有掣号,据 f_1 乐句的相同旋律删去。

⑤ 此处括号中的谱字原谱有损,据本乐句前半相同旋律的谱字补入。

⑥ 此处括号中的谱字原谱有损,据 b_4 乐句相同旋律的谱字补入。

⑦ 此处原谱有损,据后半乐句相同旋律的谱字补入。

⑧⑨ 此处原谱有损,从旋律进行来看,应是两个住号的重叠。

⑩ 此处谱字按六字拍并据第 19 曲末段相同旋律音型补入。

⑪ 原谱此处无住号,按前两组乐曲的曲终和弦补入。

6·25·2 译谱注释

[1] 本方格内前两"小顿"、后一"敦"的三音组为贯穿全曲的基本节奏型。

［2］这里三音组乐汇多次重复，作为进入扩充段的过渡。

［3］本方格内上下行第一个字为八度关系的“异位同声”谱字。这两个谱字分别在琵琶的第一、四弦第一相上，故可知其琵琶第一、四弦之间为八度音程（参见4·3·3）。

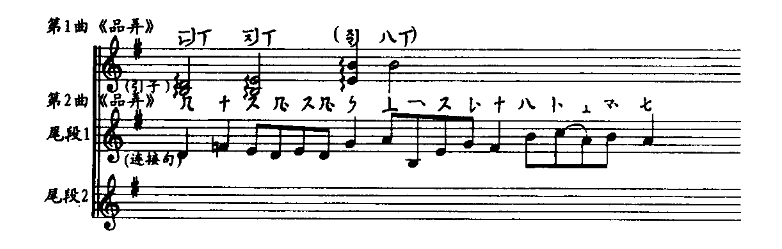
7 敦煌乐谱同名曲比较研究
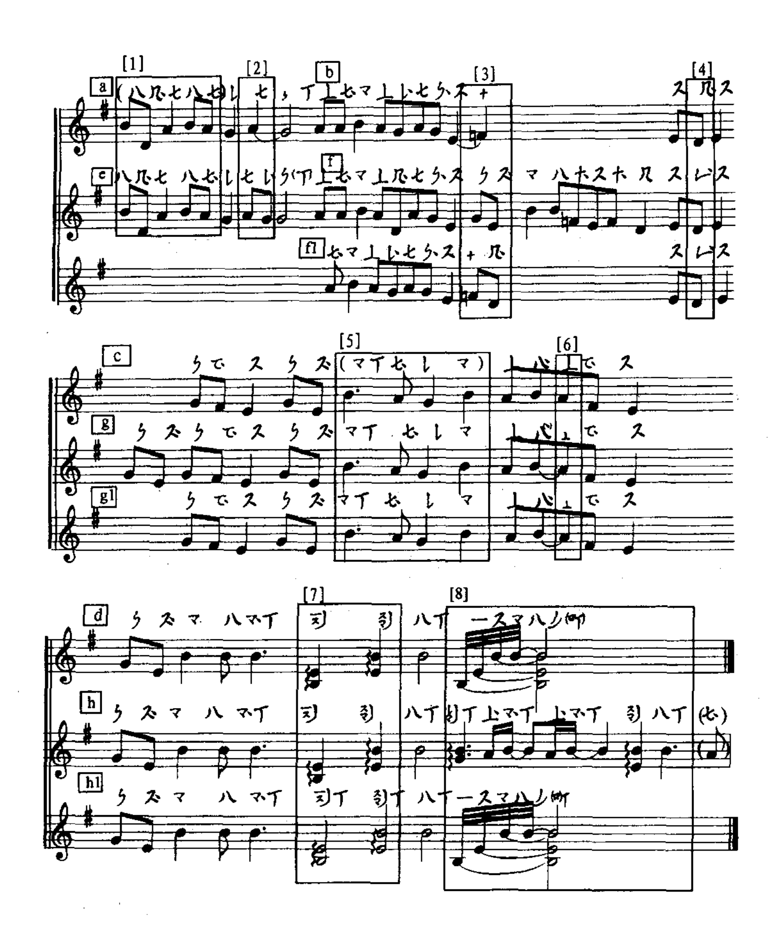
在P.3808敦煌乐谱25曲中,共有四对同名曲,即第1、2曲《品弄》,第3、12曲《倾杯乐》,第16、24曲《伊州》,第18、25曲《水鼓子》。第1、2曲《品弄》都在第一组,故琵琶定弦相同;第3、12曲《倾杯乐》分别在第一、第二组,琵琶定弦不相同;第16、24曲《伊州》,第18、25曲《水鼓子》,都分别在第二、第三组,琵琶定弦也不相同。对于这四对八首同名曲分别进行比较,一方面可以用同名曲之间对校的方法来验证对原谱的校勘是否正确,另一方面通过比较可以获得更多的译谱依据。下面就分别对四对八首同名曲进行比较。先将笔者按"掣拍"译出的同名曲曲谱进行对照比较,然后对用小方格圈出的部分,依次再作诠释。

7·1 同名曲《品弄》比较

第1曲《品弄》仅和第2曲《品弄》的尾段相同,故不能作全曲之间的比较。而第2曲《品弄》的尾段又比第1曲《品弄》多一次反复,现将三者比较如下:

[谱例52]





［1］本方格内第 1 曲《品弄》的旋律因原谱脱字而据第 2 曲《品弄》尾段 e 乐句的旋律补入。此乐句的其余部分和第 2 曲的同位旋律基本相同，故而所补谱字是可信的。

［2］本方格内上方 a 乐句为一字作一“敦”，下方 e 乐句为二字末字带一掣号的二“小顿”。此方格前后的谱字都相同，故下方所增的那个带掣号的谱字，只能作“一掣减一字”的“掣拍”来解释。

方格后 a 乐句的小谱号字“ㄅ”（III_0）作左手食指勾第三弦空弦出声，但第 2 曲 e 乐句同位的“ㄅ”仍为大号谱字，由此可证大小谱字在音符时值上无区别，仅谱字的奏法有所不同。

［3］本方格所在乐句为相同旋律，但方格中 a 乐句为一字，而下方

的 f、f_1 乐句为二字。方格前后的旋律若除去 f 乐句的“加腔”，则三者全部相同。这里 a 乐句的一字和 f、f_1 乐句末字加掣号的二字，也只能作“一掣减一字”的“掣拍”来解释。方格中 a、f_1 乐句的小谱号字“ 十 ”（II_2）作左手中指打第二弦第二相出声，但第 2 曲 f 乐句同位的“ ㄅ ”仍为大号谱字，亦可证大小谱字在音符时值上无区别，仅谱字的奏法有所不同。

［4］本方格中的谱字“ 几 ”（I_2）和“ ㄴ ”（II_0）为“异位同声”谱字，说明本曲琵琶定弦中第一弦第二相和第二弦空弦音为同度音。因四弦四相琵琶上空弦音和第二相之间为小三度音程，故可证本组 10 曲琵琶定弦的第一弦和第二弦之间的音程为小三度（详4·1·1）。

［5］ 本方格内第 1 曲原谱脱字而据第 2 曲《品弄》尾段 1、2 的同位旋律补入。本方格前后的同位旋律基本相同，故而所补入的谱字也是可信的。

［6］本方格所在乐句为相同旋律，方格中的“ ⊥ ”，a 乐句用大号谱字，而 g、g_1 乐句用小号谱字，亦可证大小谱字在音符时值上无区别。
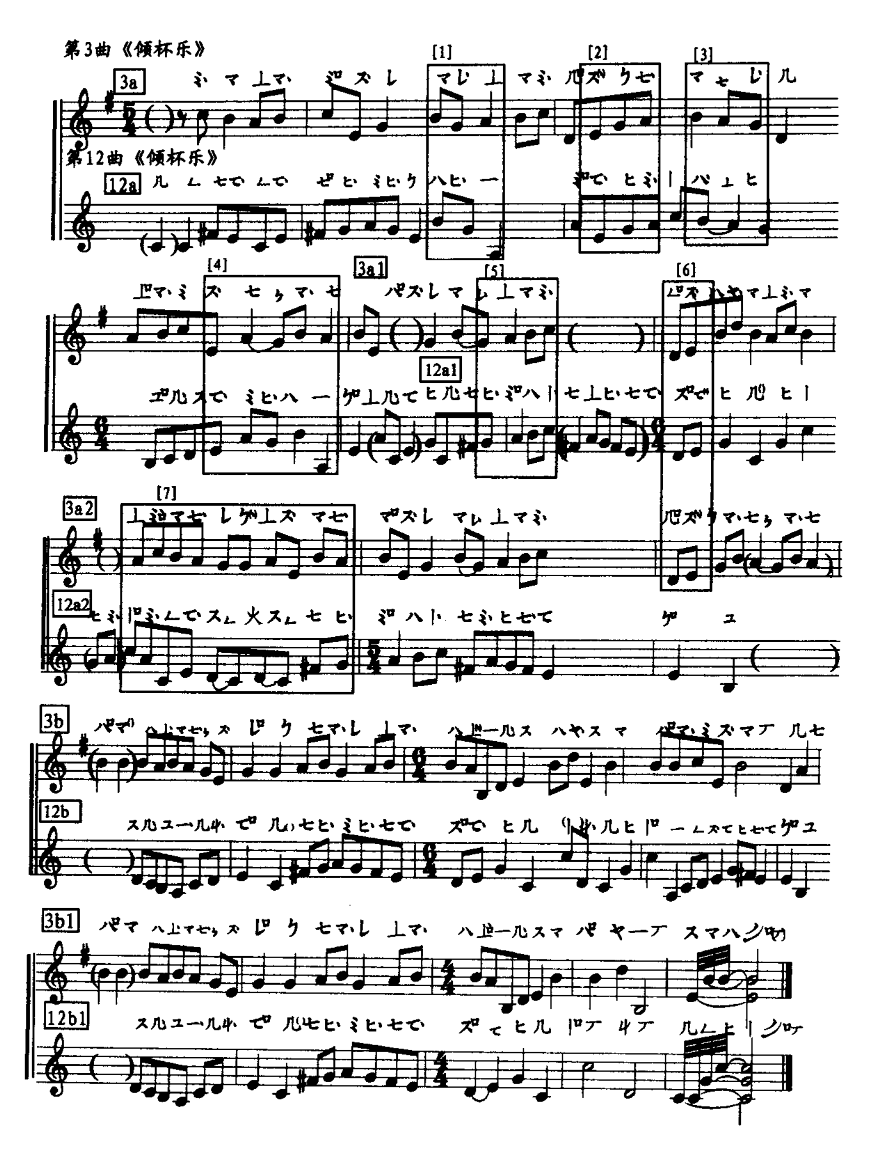
［7］本方格所在乐句为相同旋律，但本方格内 h_1 乐句将 d、h 乐句的两个琶音都加用了住号“ ㄒ ”，使琶音时值增长一倍，显然是为了适应“煞衮”所需增强乐曲终止感的要求。

［8］ 本方格内 d、h_1 乐句都用了相同的琶音和弦，而 h 乐句用了两个双音和弦以及连续的单音旋律，其区别的原因是由于前者为完全终止，后者为半终止。

7·2 同名曲《倾杯乐》比较

第 3 曲《倾杯乐》和第 12 曲《倾杯乐》曲名相同，曲体亦基本相同，两曲都是由 17 大拍、5 个乐句组成的单乐段，基本拍式亦同为“八字三掣”的五拍子。两曲的主要区别在于：(1)琵琶定弦不同，第 3 曲为“B d g a”，第 12 曲为“A c e a”；(2)调高、调式不同，第 3 曲为“B 角调”，第 12 曲为“C 宫调”。请看下面谱例：

［谱例 53］



方格[1][2][3][4][5][6]中上下旋律片断的固定唱名(包括高低八度音)相同,表明这些旋律片断可以重合。方格[6]内第3曲前曾据同曲 a_2 乐句同位旋律增补了一个带掣号的“ス”字(6·3·1②),现再和此处第12曲b乐句的同位旋律对照,可知此谱字添加合理。

[7] 因方格[6]第3曲增补了一个谱字,使此大拍变成九个谱字的

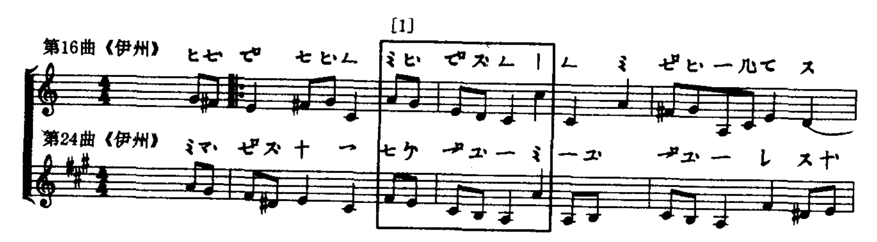
大拍，而本方格内由于有拍号和掣号重叠的谱字，把前大拍的最后一个谱字“掣”进本大拍，使前大拍成“八字三掣”的五拍子，而本大拍原来也是九字拍，现在变了“十字五掣”的五拍子。再和第12曲同位大拍相比较，此大拍为十字拍，虽第六、第八谱字上并无掣号，但在第六、第七字之间加了一个“火”字，提示作加速演奏，与第3曲同位大拍谱字数和小拍数相符，故可证此处所作对拍号和掣号重叠的译谱以及对“火”字的处理都是合理的。
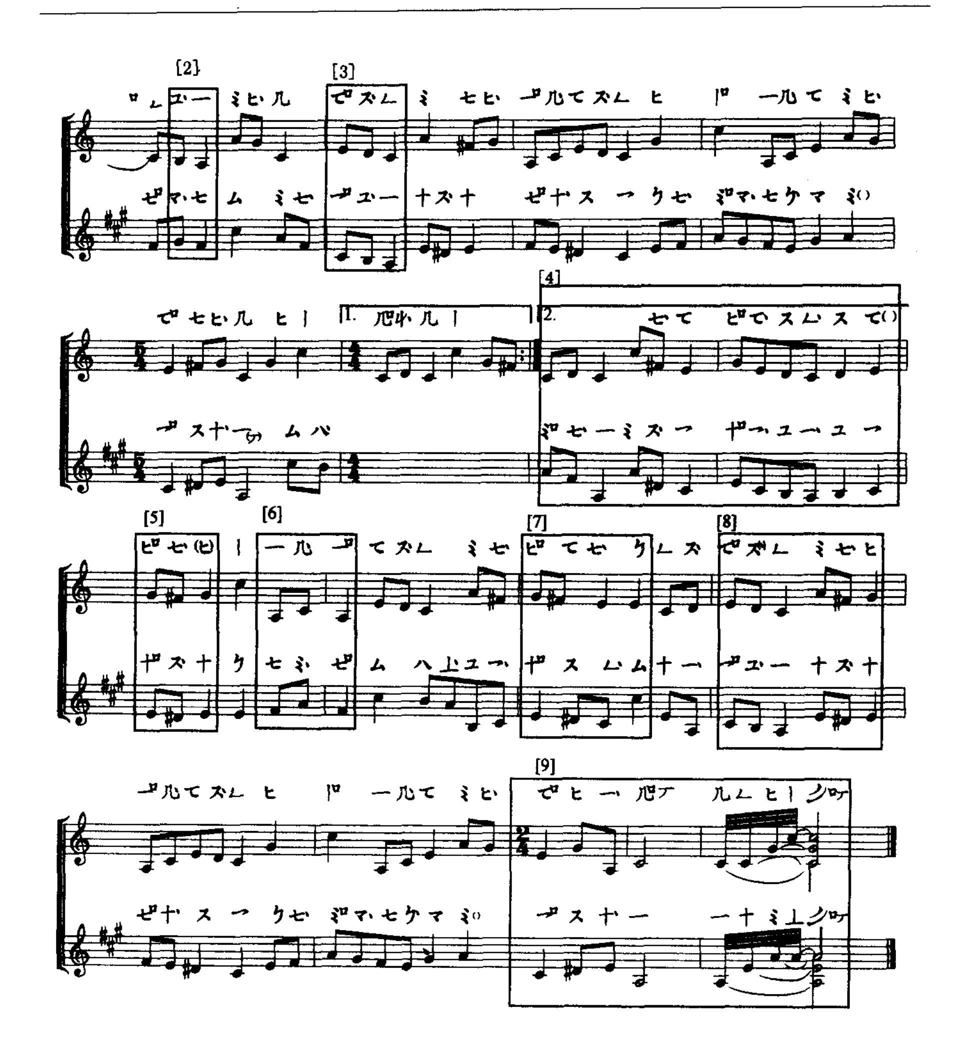
通过这两首同名曲的比较还可以发现一点：谱例中空括号和用括号括出的谱字是两首同名曲在旋律上存在着十分明显的相异之处，亦即两曲旋律中存在着你增我减，我增你减的变奏关系。以第3曲《倾杯乐》为例，它相对于第12曲《倾杯乐》来说，累计减去了11谱字7小拍，增加了8谱字7小拍。这和第10曲《又慢曲子》的增减变奏法一样（见6·10·2[3]），所增、减的谱字数不同，但小拍数相等。在使用这一方法时不以增减谱字数计，而是以实际增减的小拍数计算，以取得增减相抵归于平衡的结果。这又证明了用“掣拍”来解译敦煌乐谱的合理性。

7·3　同名曲《伊州》比较

第16曲《又慢曲子伊州》和第24曲《伊州》曲名相同，曲体均为由头、尾两段每段四个乐句组成的复乐段（前者头段反复一遍，后者不反复），两曲的调式均为宫调式，基本拍式同为“六字二掣”的四拍子。两曲的主要区别在于(1)琵琶定弦不同：第16曲为“A c e a”，第24曲“A $^{\#}$c e a”；(2)调高不同：第16曲为“C宫调”，第24曲为“A宫调”。请看下面谱例：

［谱例54］
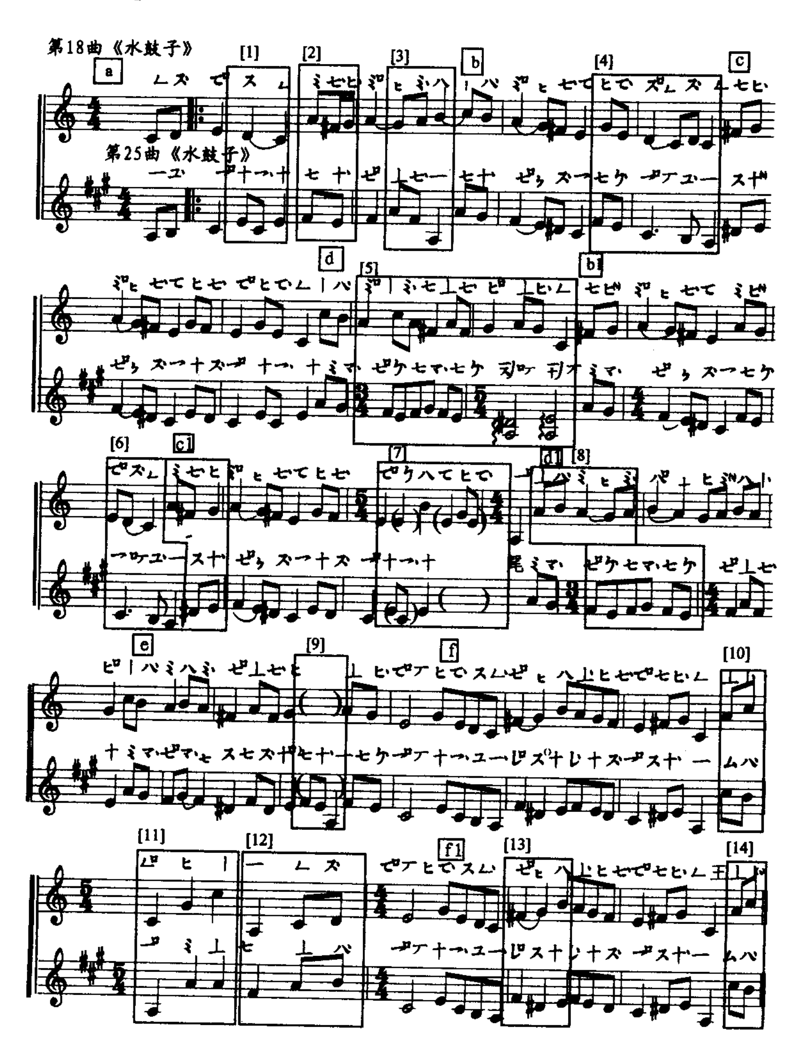




方格[1][2][3][4][5][6][7][8]为第16曲《又慢曲子伊州》和第24曲《伊州》中由2～15个不等的谱字所构成的相同旋律片断，即各片断上下首调唱名（包括高低八度音）相同，表明这些旋律片断可以重合。方格[9]中第二、第三两个音虽不同，但仍可视为通常的变奏旋律。

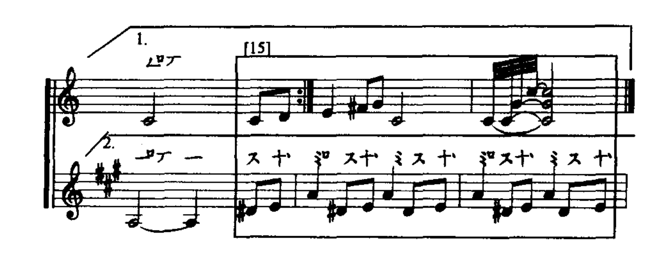
7·4 同名曲《水鼓子》比较

第18曲《水鼓子》和第25曲《水鼓子》曲名相同，都是由头、尾两段组

成的复乐段。两曲的调式均为宫调式，基本拍式同为“六字二掣”的四拍子。两曲的主要区别在于(1)琵琶定弦不同：第18曲为“A c e a”，第25曲为“A ♯c e a”；(2)调高不同：第16曲为“C宫调”，第24曲为“A宫调”；(3)相对于第18曲，第25曲头、尾段之后尚有一个扩充乐段。这里仅比较它们共有的头、尾段部分。由于两曲绝大多数旋律用首调唱名都能重合，故下面的对照谱例中只用方格圈出其不完全相合的部分并作解释：

［谱例55］





[1] 本方格内谱字数和旋律都不同,但总时值相同,为常见的旋律变奏关系。

[2] 本方格内第 18 曲多了一谱字,故用了两个掣号,为“三字二掣减二字”,剩一个字的时值;第 25 曲则为“二字一掣减一字”,亦剩一个字的时值,两者时值仍相同,亦为常见的旋律变奏。

[3] 本方格内为上下两乐句的“搭尾”,起连接下乐句的作用,分别用了不同的旋律音调。

[4] 本方格内为上下两乐句的结尾,音调虽有小异,但结音相同,这里的变奏体现了掣拍的功能。

[5] 本方格内上下的旋律相差较大。第 18 曲在以徵音结束乐句后又加用三音组的“搭尾”,而第 25 曲的乐句则以琶音和弦形式保持其乐句以徵音结尾。第 25 曲前后两大拍虽为三拍子和五拍子,但在总体上和第 18 曲的两个四拍子仍相当。

[6] 本方格内为两个乐句的上一句尾和下一句头的相接之处,第 18 曲前后均为两小拍,而第 25 曲为前三拍后一拍,亦能体现出掣拍的组合特点。

[7] 自本方格起,因按六字计拍,故出现了由于运用“前增后减”或“前减后增”作曲手法而造成相同旋律拍号的错位。第 18 曲 c_1 乐句在句尾加腔,经方格[8]起作调整,第 25 曲则在 d_1 乐句的方格[9]处加腔,终使上下两曲的拍号回归重合(参见6·8·2注[1][3]、6·10·2注[2])。

[10] 本方格内上下的旋律变化为常见的变奏。

[11] 本方格上下为两种分解和弦形式,可互相通用。

[12] 本方格内第 25 曲因最低音(羽)无谱字可用,故将三谱字翻高八度。

[13][14] 两方格内的旋律变化亦为常见的变奏。

[15] 本方格第 18 曲为全终止,第 25 曲尚有扩充段,因而采用三音

组旋律音型的多次反复作为过渡。

7·5 同名曲《倾杯乐》再比较

通过以上四对八首同名曲的比较,可以发现它们之间有着诸多方面的联系。两首同名曲《品弄》同在第一组,琵琶定弦相同,所用谱字大体相同,故它们的旋律相同也就不足为奇。出现在第二、第三组中的两首《伊州》和两首《水鼓子》,虽然所用谱字并不相同,但却有着成句成段的相同旋律,足以证明这是由于林谦三正确推定其定弦的结果。但分别位于第一、第二组的同名曲《倾杯乐》,为何在比较中找不到类似数量的相同旋律?对此,林谦三最初的判断是:"我以为选a(即Bdga定弦——引者注,下同)是较b、c(即Adga和EAda定弦——引者注)更好一些的。因而根据a调弦法(即Bdga定弦——引者注)来谈一谈《倾杯乐》吧,它和第二群的同名曲是有若干相合之点的,从而判明这两个曲以同一曲子为基础,可是这两曲的曲调一开始就有相互不同之点的,这不是因调弦而来,如谱字所示,是由于琵琶弦柱的音位关系,仅从这些关系,即可推知在二曲之间出现了曲调的上向性和下向性完全相反的东西。"随后出示了如下的图例,并注明:"/表示上向性,\表示下向性"。①

《倾杯乐》
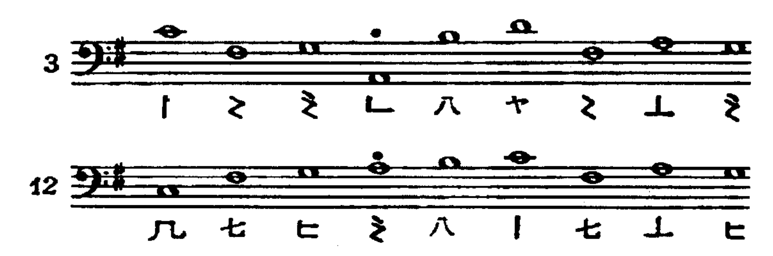
第三　III — IV III — II — III II IV III — I II III —

第十二　I II III II — III — IV III I III II III —

然而到了1969年,林谦三在《敦煌琵琶谱的解读》一文中推翻了前所推定的Bdga定弦,选用了他本以为没有Bdga定弦好的"c调弦法"(即EAda定弦)。林氏按照这一定弦法重新翻译了敦煌乐谱前10曲的曲谱,终于在他新译的第3曲《倾杯乐》谱中找到了能和第12曲《倾杯乐》旋律相重合的九个谱字,并将其列出如下:

① 林谦三《敦煌琵琶谱的解读研究》(潘怀素译),上海音乐出版社1957年版,第44~45页。

[谱例56]



因为有了以上的相同旋律，林谦三最终决定放弃第一组 B d g a 定弦，按照 E A d a 定弦重译了第一组的 10 首曲谱，并于 1969 年再次发表。

从表面上看，林谦三在 E A d a 定弦的《倾杯乐》中所找到的相同旋律，较之 B d g a 定弦的确算是有了零的突破，但与同名曲《水鼓子》等相比，则又算不得什么了！故林氏在论文中又重新列出了同名曲《倾杯乐》开头两组 18 个谱字的旋律走向，然后又这样说："由此可见，这段旋律因柱上的音位关系，一开始就不相同，其旋律存在着上升性和下降性完全相反的情形。"①这给人的印象是：要在敦煌乐谱的两首同名曲《倾杯乐》中找到较多的相同旋律，已是不可能的事了！

笔者在敦煌乐谱研究中，曾经采用筛选法重新推定过三组敦煌乐谱的琵琶定弦，其结果和林谦三 1955～1957 年推定的三种定弦完全相符，故针对叶栋在《敦煌曲谱研究》一文中另立的第一组 d f g c^1 定弦②，发表了《论敦煌曲谱的琵琶定弦》一文③，对此定弦予以否定。后见叶栋更正，改用 d f $^\flat$b c^1 定弦（各弦之间的音程关系同林谦三的 B d g a 定弦），笔者又将拙文修订，专对林谦三 1969 年的 E A d a 定弦进行评述，认为"林氏 1969 年修订的第一群 E A d a 定弦，还不能轻易采用"。④ 在 1988 年笔者发表的 25 曲译谱⑤中，仍然采用林谦三 1955～1957 年所推定的包括第一组为 B d g a 在

① 林谦三《敦煌琵琶谱的解读》，载东洋音乐学会编《雅乐——古乐谱的解读》，日本音乐之友社 1969 年版，第 210 页。陈应时中译稿载《中国音乐》1983 年第二期，第 18 页。

② 叶栋《敦煌曲谱研究》，《音乐艺术》1982 年第一、二期连载。

③ 陈应时《论敦煌曲谱的琵琶定弦》，载《广州音乐学院学报》1983 年第二期。

④ 敦煌文物研究所编《1983 年全国敦煌学术讨论会论文集》，甘肃人民出版社 1987 年版，第 442～449 页。

⑤ 陈应时《敦煌乐谱新解》，《音乐艺术》1988 年第二、三期连载。

内的三组琵琶定弦。

其后，笔者对于 P.3808 敦煌乐谱第一组 10 曲的琵琶定弦和第一、第二组中同名曲《倾杯乐》旋律不能重合的问题，一直在思考着，还发表了《敦煌乐谱第一卷琵琶定弦验证》①和《敦煌乐谱〈倾杯乐〉》②二文，但此二文只是坚持自己以往的看法，在学术上并无实质性进展。在本书写作过程中，笔者对敦煌乐谱的三组定弦法采用以"异位同声"谱字为据再行推定，其结果仍然合于林谦三 1955～1957 年推定的定弦。既然第一组 B d g a 定弦无误，那么就使我不得不考虑为何曲体结构相同的同名曲《倾杯乐》不能达到旋律重合的问题。经过苦思冥想，终于找到了突破口！

我发现以往同名曲《倾杯乐》的旋律不能像同名曲《伊州》、《水鼓子》那样重合，并非如林谦三所说"在二曲之间出现了曲调的上向性和下向性完全相反的东西"，而问题的症结在于我们忽视了《倾杯乐》和《伊州》、《水鼓子》在旋宫犯调手法上的不同。从调高、调式方面来判断：第二组中的《伊州》和《水鼓子》都为 C 宫调，第三组中的《伊州》和《水鼓子》都为 A 宫调。同名曲之间调式不变，仅调高发生了变化，它们之间的调关系只是旋宫移调，故同样的旋律在移调之后，若不计其调高单按首调唱名来唱，当然都能重合一致。但《倾杯乐》的情况有所不同，它在第一组是 G 宫系统的 B 角调式，在第二组中是 C 宫系统的 C 宫调式，两者的调高、调式都不同，故它们之间的调关系是既"旋宫"又"犯调"。如果要使两首《倾杯乐》旋律重合，就不能用同名曲《伊州》、《水鼓子》那样不计调高单按首调唱名的方法，而应该先将第 12 曲 C 宫调的《倾杯乐》经过"变宫为角"既旋宫又犯调之后再和第 3 曲 B 角调的《倾杯乐》去比较；反之，亦可将第 3 曲 B 角调的《倾杯乐》经过"清角为宫"既旋宫又犯调之后再和第 12 曲 C 宫调的《倾杯乐》去比较。这就是说，这两首同名曲必须在同样为 G 宫系统 B 角调或 C 宫系统 C 宫调的条件下进行比较，也只有采用这样的方法，才能真正验证出敦煌乐谱第一组 10 曲琵琶定弦的正确与否。
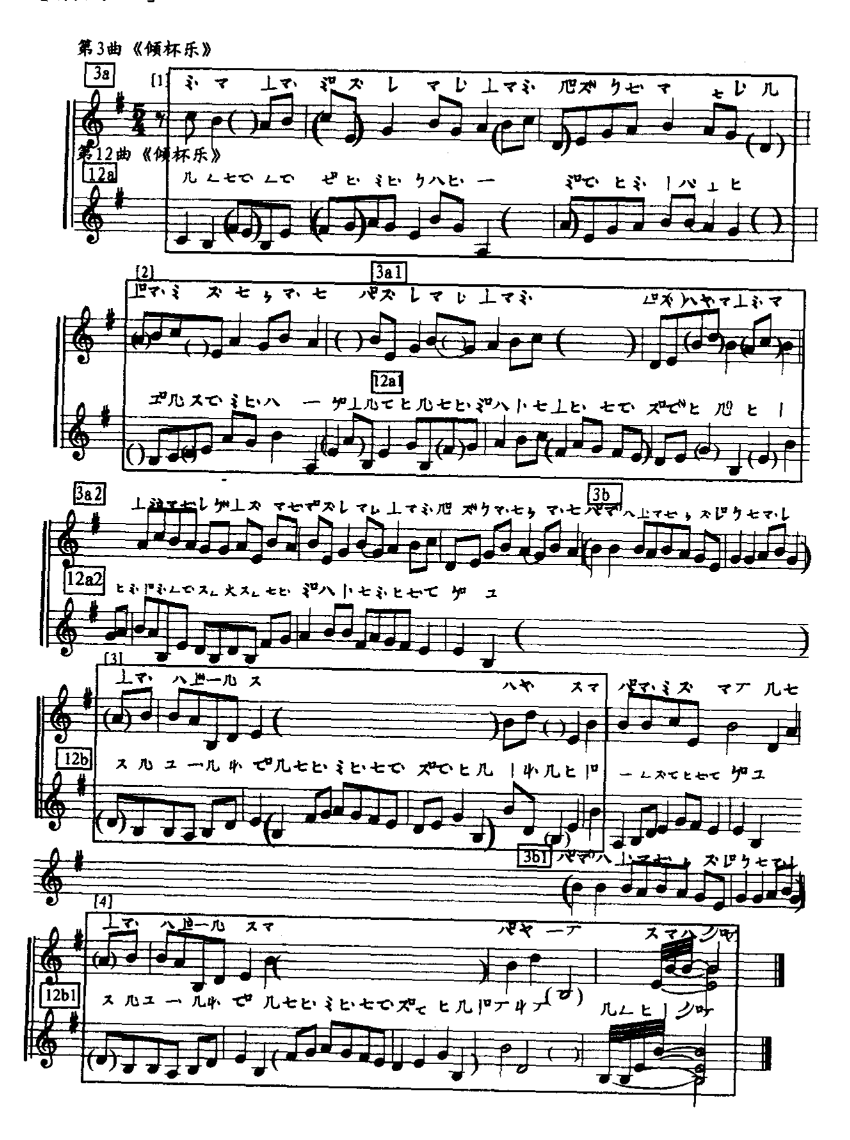
下面不妨先将第 12 曲《倾杯乐》（A c e a 定弦）谱中的宫音统统降低半音成为"变宫"（即变为新调的"角"音）。原第 12 曲宫音和弦或分解和弦的"宫－徵－宫"亦随之变成"变宫－角－变宫"（即新调的"角－羽－角"）。

① 陈应时《敦煌乐谱第一卷琵琶定弦验证》，载《交响》1993 年第二期。

② 陈应时《敦煌乐谱〈倾杯乐〉》，载《交响》1995 年第三期。
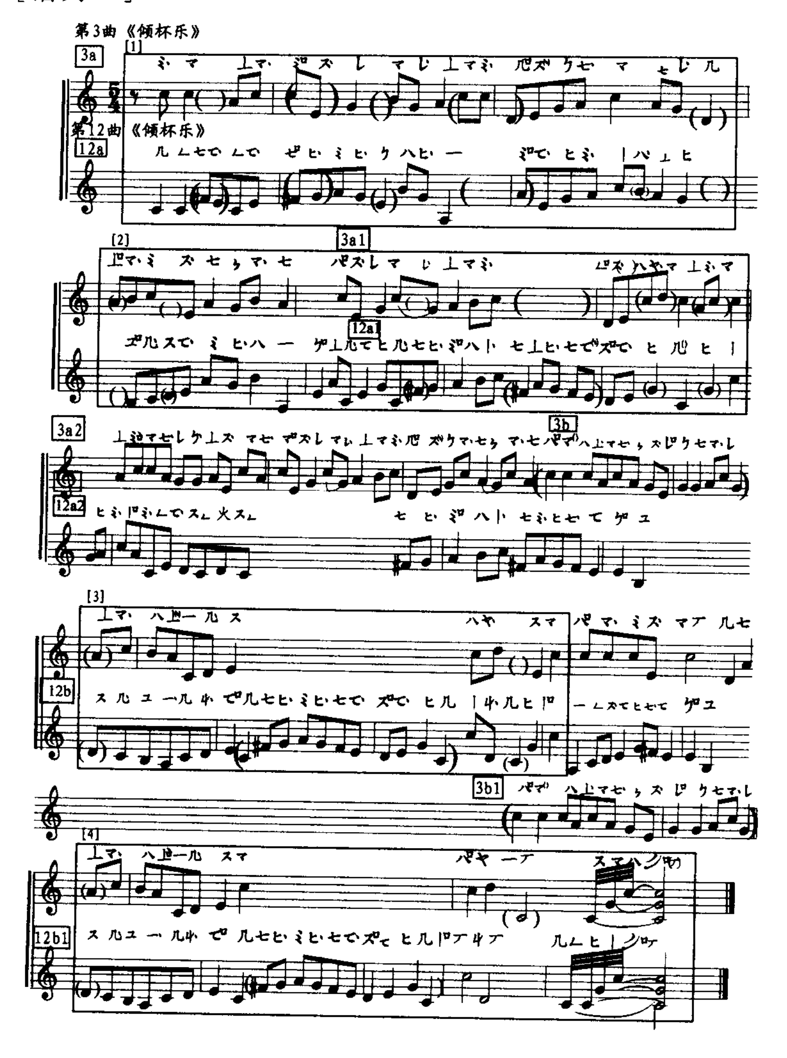
由于第12曲中的宫音在第3曲《倾杯乐》(B d g a定弦)中为清角音，若第3曲同位旋律中存有此清角音时，这说明当时犯调时第12曲的这个宫音没有变成第3曲B角调的角音，故第12曲中与之相对应的这个宫音仍保持不变。

［谱例57］



下面再将第 3 曲《倾杯乐》(B d g a 定弦)的角音升高半音成为“清角”(即变为新调的“宫”音)。原第 3 曲角音和弦或分解和弦的“角 - 羽 - 角”亦随之变成“清角 - 宫 - 清角”(即第 12 曲的“宫 - 徵 - 宫”)。

[谱例 58]



在以上两例[1]至[4]的方格中,可以清楚地看出,除谱中用括号标出的那些音之外,无论是 B 角调的《倾杯乐》还是 C 宫调的《倾杯乐》,上下行的旋律音全都重合(八度音视作同声,亦在重合之列),其重合的程度并不

亚于第二、第三组中的同名曲《伊州》。这就可以证明,敦煌乐谱第一组十曲的琵琶定弦 B d g a 是完全正确的,不必再作修改。若是改动其中任何一条弦,就不可能取得如上四个方格中两相重合的结果。

7·6 同名曲《倾杯乐》旋律重合的学术价值

两首《倾杯乐》虽然它们各自所用的谱字互不相同,琵琶定弦也不相同,但经过宫调转换成为同调之后两曲的旋律仍然能够重合,这一结果的学术价值在于以下几点:

(1) 两首《倾杯乐》旋律的重合,不仅确证了敦煌乐谱第一组 10 曲 B d g a 定弦的合理性,而且使敦煌乐谱三组乐曲的定弦之间互有牵连。以前,由于只发现了按林谦三 1955 ~ 1957 年推定的琵琶定弦仅能使第二组和第三组中的同名曲《伊州》、《水鼓子》的旋律重合,因此只能肯定第二组 A c e a 定弦和第三组 A $^{\#}$c e a 定弦的合理性,而对于第一组 B d g a 定弦,不仅连林谦三本人也产生怀疑而推翻另定,其他人亦随之提出了种种不同方案。甚至还有人孤立地以同样可以使第二组和第三组中同名曲《伊州》、《水鼓子》的旋律能够重合为由,提出了第二组和第三组的别种定弦(详前 2·2)。现在情况可就不一样了,在使第二组和第三组定弦能使第二组和第三组中同名曲《伊州》、《水鼓子》的旋律重合之外,还必须使第一组和第二组定弦的同名曲《倾杯乐》也要达到重合。否则,第一组或第二组定弦就不能成立。由此可见,两首《倾杯乐》旋律的重合,对于避免敦煌乐谱解译中琵琶定弦推定的随意性,求得总体定弦的合理准确,具有关键性的作用。

(2) 两首《倾杯乐》旋律的重合,确认了林谦三 1955 ~ 1957 年所推定三种琵琶定弦的合理性,而且我们还可以看到,三种定弦中三者共同保持不变的一条弦是第四弦 a,这说明当时的琵琶定弦者已注意到最容易断弦的是第四弦,因此在琵琶转弦换调时才要注意到保持第四弦不变。如果我们不注意这一点,就不可能准确认识敦煌乐谱三组乐曲之间的调关系。

(3) 两首《倾杯乐》旋律的重合,确认了三组琵琶定弦之间的调关系,亦即确定了三组乐曲之间的调关系。假设第二组10曲的 C 宫调为燕乐二十八调“七宫”中的“黄钟宫”,则第三组5曲相当于燕乐二十八调“七宫”中的“南吕宫”,而第一组10曲的 B 角调就是燕乐二十八调“七角”中的“越角”了。因燕乐二十八调“越角”的“煞声”(即调式主音)不在黄钟宫的正角上,而是在其“变

宫为角”的应钟位上，故称之为“非正角”的“闰角”。两首可以重合的《倾杯乐》正好为我们提供了唐五代时期燕乐二十八调中“七宫”和“七闰角”的乐曲实例。第3曲《倾杯乐》为“闰角调”，其同组的其它九曲，亦可算是唐五代时期留下来的“闰角调”了。由此可见，所谓唐代燕乐二十八调为“四宫七调”，唐代没有“闰角调”之类的论说，似乎就经不起实践的检验了！

（4）两首《倾杯乐》旋律的重合，也证明了敦煌乐谱的节拍节奏必须按笔者提出的“掣拍说”来翻译。在前面两首《倾杯乐》转成同调后所作比较的谱例中，四个相同旋律的方格内，除了上下一字对一字、两字对两字之外，凡一字对两字或两字对一字者，其两字的后一字必带“一掣减一字”的“掣”号。若背离“掣拍”来解译敦煌乐谱，则必然会出现同名曲谱字节奏上的错位，也就不可能实现同名曲相同旋律真正的重合。

（5）两首《倾杯乐》旋律的重合，可以用于现有敦煌乐谱译谱的验证。在对各种译谱的同名曲比较中，以同名曲旋律是否能够重合以及重合程度的大小，来判定译谱的成功与否。

7·7 同名曲《倾杯乐》译谱验证

现先对译谱验证方法作简要说明：
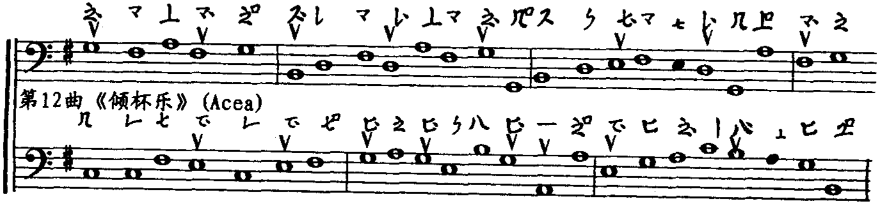
（1）取现有译谱第3曲和第12曲《倾杯乐》之第一、第二乐句为验证对象；

（2）为便于验证其重合程度，均把各人的译谱按“变宫为角”或“清角为宫”转成同调高同调式，然后再作比较；

（3）先列出同名曲谱例对照比较，再按谱例中所标方格序号进行评述。

7·7·1 林谦三《倾杯乐》译谱验证

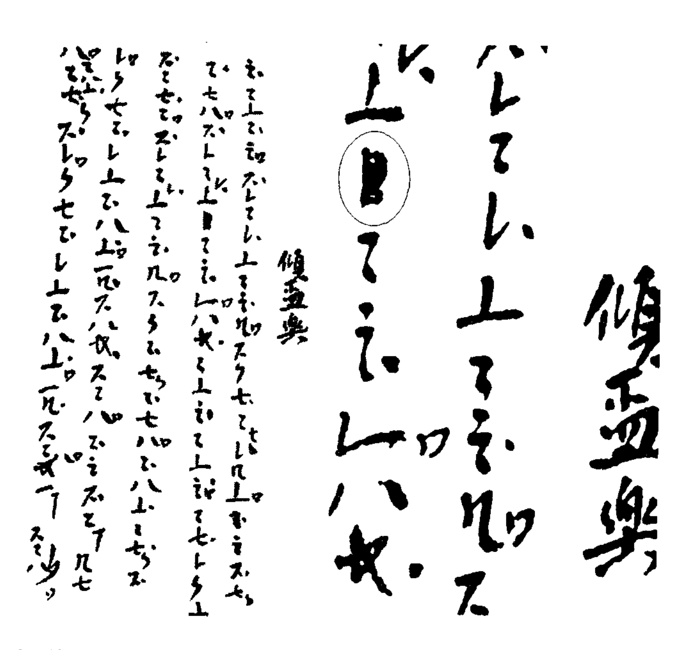
[谱例59]



上例中第 3 曲是林谦三在推翻了第一组 B d g a 定弦后按新立的 E A d a 定弦所译出的谱，方格[2][3][4]是他按第 3 曲新译谱和第 12 曲译谱比较后找出的相同旋律。现作验证如下：

（1）方格[2]中上方谱的第一个音在原谱中是一个涂去了的废字（见下图中第二直行谱），林谦三在 1957 年译谱中曾用方框在译谱的音符上圈出，但在 1969 年译谱中不再加方框径直作为谱字“丨”列入谱中，故可以说这个谱字实际上并不存在。若除去此谱字，则方格[2][3][4]中上方一共只有 8 个谱字的旋律和第 12 曲同位谱字相同。

［谱例 60］

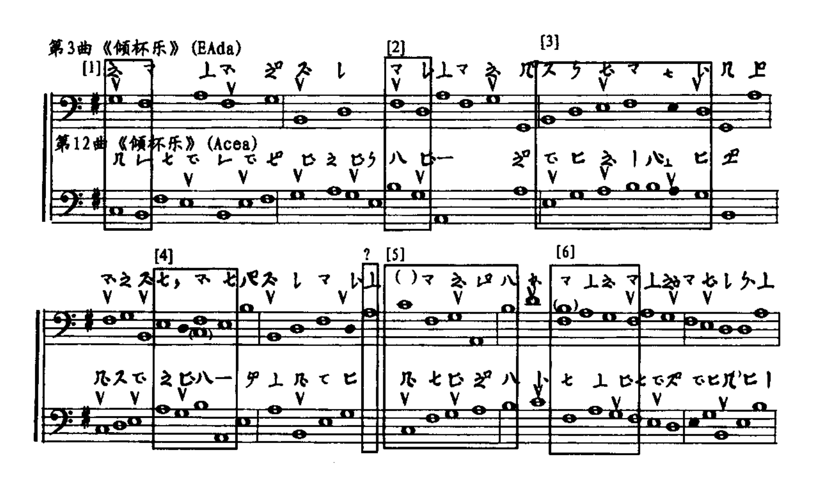


（2）林谦三 1957 年译谱第一组 10 曲的调号为无升降号的 C 调，第二

组 10 曲为一个升号的 G 调;1969 年译谱第二组 10 曲的调号不变,第一组的调号则变为和第二组 10 曲相同的一个升号,这表明他对两首同名曲《倾杯乐》之间的调关系认识上还很模糊。从表面上看来两者调号相同都记为 G 调,但实际上第 3 曲是 G 宫之 B 角调,而第 12 曲是 C 宫之 C 宫调。在第 12 曲中的 20 多个主音“宫”没有经过“变宫为角”转变为新调角音之时,这两首同名曲是无法重合的。

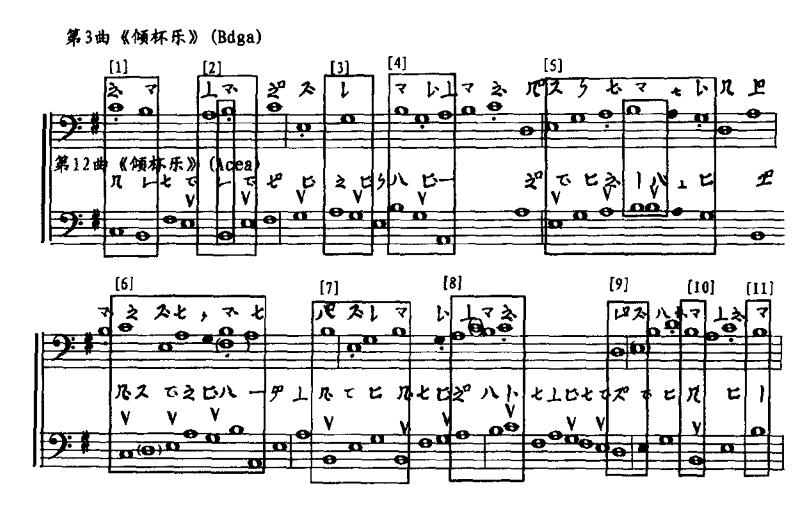
(3) 林谦三没有能找到两首同名曲相同旋律的另一个原因是他的对照方法有误。从前引他所列出所谓“上向性”、“下向性”的两曲前十八个谱字对照中可知,他的对照是从两曲的第一个谱字起逐一对照的,因此即便是相同旋律也会因谱字错位而变得不相同。若从实际的相同旋律特点出发加以对照,就可形成如下的对应关系:

[谱例 61]



有了如上的对照,就可以发现上例[1][2][3][4]方格中,上下两行旋律走向相同,但上行谱字大都比下行谱字低了纯四度,而这些谱字又都在第二、第三两条弦上,如果这两条弦定高纯四度,则方格内的谱字上下就都会变得相同。而林谦三的 E A d a 定弦正好是将原定的 B d g a 定弦第二、三两弦定低了纯四度(第一弦定低了纯五度)。因此,从和第 12 曲相同旋律重合的角度来说,实际上第 3 曲《倾杯乐》以 B d g a 定弦则比 E A d a 定弦一共只有 8 个谱字的相同旋律要多得多。请看下面的谱例:

[谱例 62]



上例[1]至[11]方格中除了[6]下方第二个谱字之外,其余都是上下相同的旋律。既然B d g a定弦的第3曲《倾杯乐》和第12曲《倾杯乐》的相同旋律如此之多,那就只能说明B d g a定弦及其相应的调关系是合理准确的。
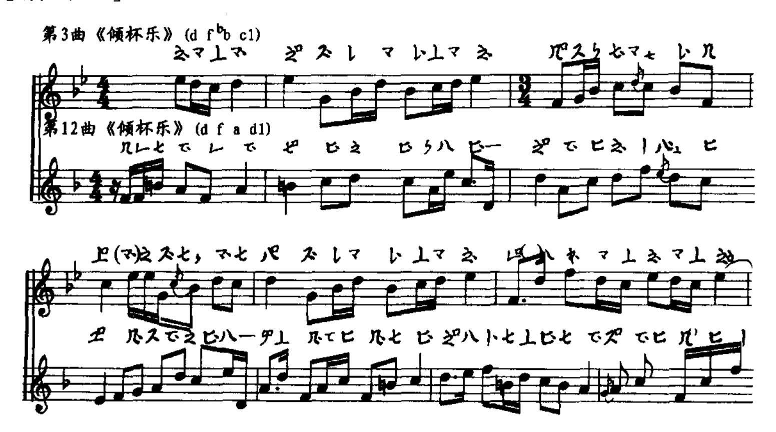
(4) 由于林谦三不了解敦煌乐谱的“掣拍”规律,因而译出了等时值的节拍节奏,于是就分不清乐曲的句、逗,分不清乐曲中的骨干音和加花音、分解和弦音等,加上他所取的是从头起逐字逐大拍加以比较,故就把上例[1][2]之间第12曲的两个谱字和第3曲[2]中的谱字两相对应。如此,随后的相同的旋律即使把两曲转成同调高同调式,也会因彼此错位而对不上号。

由于林谦三没有“掣拍”的观念,上例中方格[2][3]和[5]中的小方格中的音,他也不会意识到它们都属于相同旋律范围。这里方格内凡是两个谱字的后一字各都带有一个掣号,构成一小拍时值,尤其是[3]和[5]中小方格的一谱字一“敦”和二谱字一“掣”的相同时值对应关系极为明显,甚至方格[9]和[10]之间、[10]和[11]之间不相同旋律,也一样是这种一谱字和二谱字一掣的对应关系,可惜这些对应关系都被他的等时值节奏译谱统统掩盖掉了!

此外,由于没有“掣拍”观念,林谦三把带拍号的谱字都放在小节线前,故造成了上例中方格[2][3]之间、方格[5][6]之间和方格[7]、[9]之间本应为同一小拍的音,都被小节线拦腰分成两半。
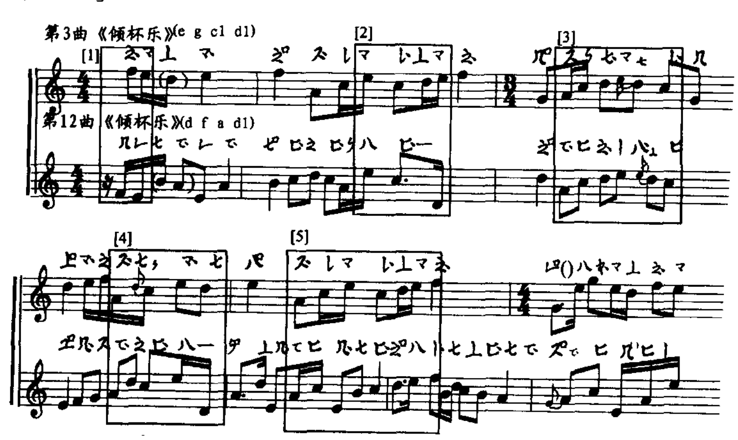
7·7·2 叶栋《倾杯乐》译谱验证

[谱例63]
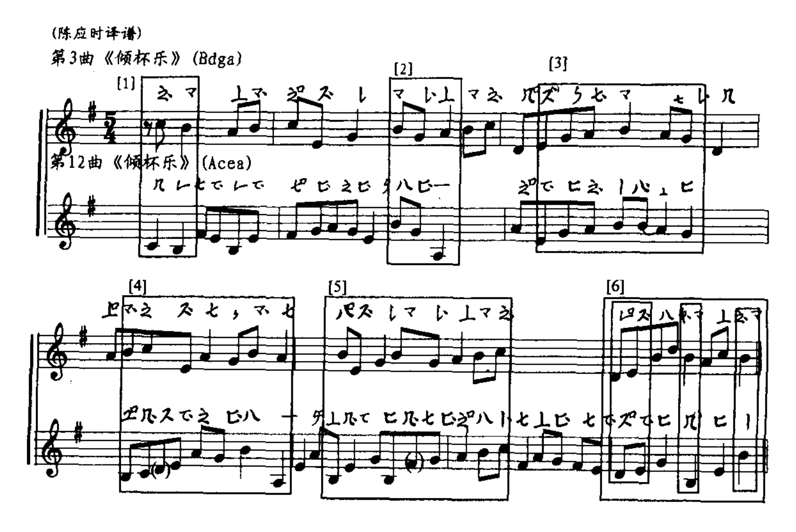


可能是受林谦三所谓同名曲《倾杯乐》旋律存在"上向性"、"下向性"反向进行的影响，叶栋就没有考虑两曲之间应有的调关系，把三组琵琶定弦的第一弦都定作"d"，于是第3曲反成了第12曲的下五度调。这样，由第3曲的 D 角调和第12曲的 F 宫调中查找它们的相同旋律，就得先将第3曲由 D 角调移调成 E 角调，再将第12曲"变宫为角"由 F 宫调转成 E 角调，然后进行验证。

[谱例64]



在上例[1]至[5]方格中，从一个个谱字来看，上下行谱字的音高虽能重合，但由于叶栋采用以"口"为板、以"、"为眼的"板眼法"来翻译敦煌乐谱的节拍节奏，故就出现了五个方格中所有相同旋律的节奏错位。而按"掣拍"说译出的谱，则不存在相同旋律节奏不能重合的问题。请看谱例：
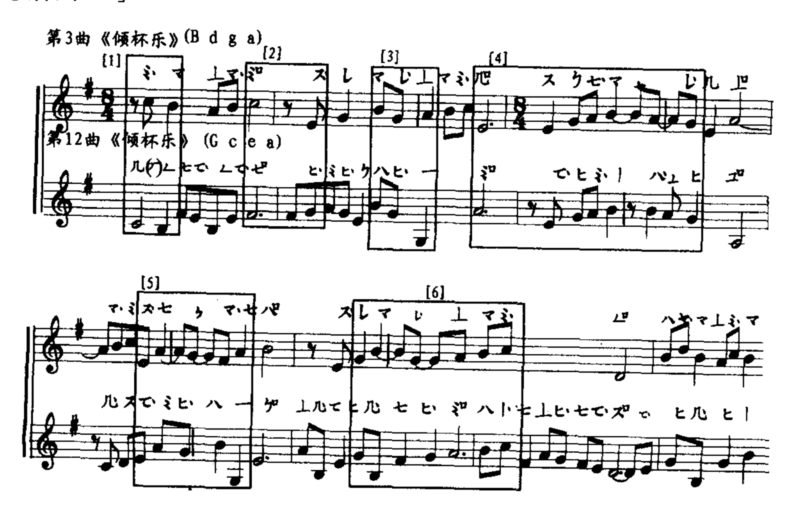
［谱例 65］



此外，叶栋把小号谱字前一谱字译为装饰音，这也是造成相同旋律节奏错位的一个原因（见［谱例 64］方格［3］［4］中的装饰音）。问题最明显的是此例方格［3］中被当作装饰音的那两个 E 音，恰恰都是曲中的调式主音，现在却成了一带而过的倚音。

7·7·3　席臻贯《倾杯乐》译谱验证

［谱例 66］



［1］ 本方格上下行谱原本都是两小拍时值，席氏这里却在下行谱的第一个谱字上加了一个原谱所没有的“住号”，结果使相同旋律的时值变得不相同。

［2］ 这里席氏取用张世彬之说，把拍号解作一大拍为一乐句的“句号”，译谱中将带有拍号的谱字作补足每大拍八小拍时值的延长音，因而把上下原本“一掣减一字”的相同节奏变得不相同了。
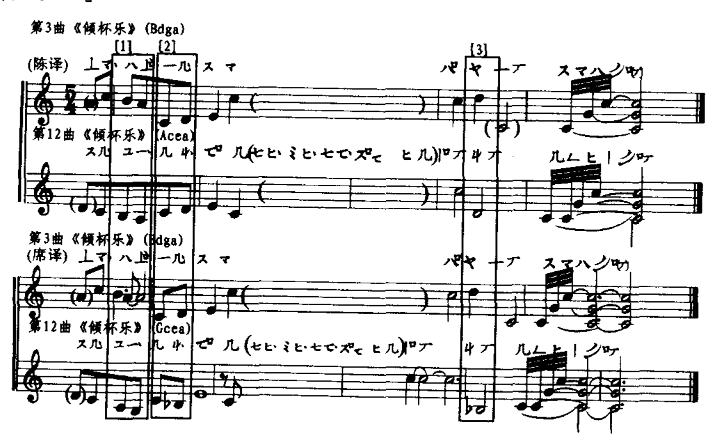
［3］ 本方格和方格［5］的最后一字，若按 A c e a 定弦，上下构成八度同声。但由于这里取用了庄永平互换谱字“几”和“ヤ”音位的意见，为了保持曲终琶音和弦中“几”和“丨”仍为八度音程，就又把第二组 A c e a 定弦改成 G c e a。结果使原本同声的八度音变为大九度不同声。

［4］ 本方格内两个小号谱字都被译作次于大号谱字的短音，造成了上下行谱原本可以相同的节奏变得不相同。

［6］ 从本方格中更可以看出，原本相同的旋律，因小号谱字的处理不当和所谓“句号”的分隔，结果使节奏上变得不相同。

关于因互换谱字“几”和“ヤ”的音位而改变第二组定弦的问题还可由下例来验证：

［谱例 67］
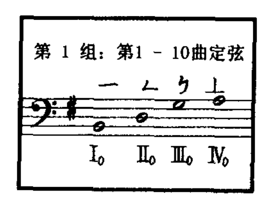


［1］［2］［3］方格内最底下的音都发自第一弦。

方格［1］中“陈译”的两行谱及席译的第 3 曲两谱字，不计八度之差都为同声。惟席译谱最底下的两个音都低了大二度，只有把定弦由 G c e a 改成 A c e a ，才可以由上下不同的音高变为上下相同。

方格［2］、［3］中也是上面三行谱音高相同，惟席译谱［2］下方的第二

音与[3]下方的音低了大三度;方格[3]中陈译谱上下互为八度,而席译谱却互为大十度。其原因就是席译谱改变了谱字“几”和“十”音位和改变第二组的定弦,如果复原“几”和“十”的音位并采用A c e a定弦,上述差异即可消失。

8 P.3808 敦煌乐谱译谱
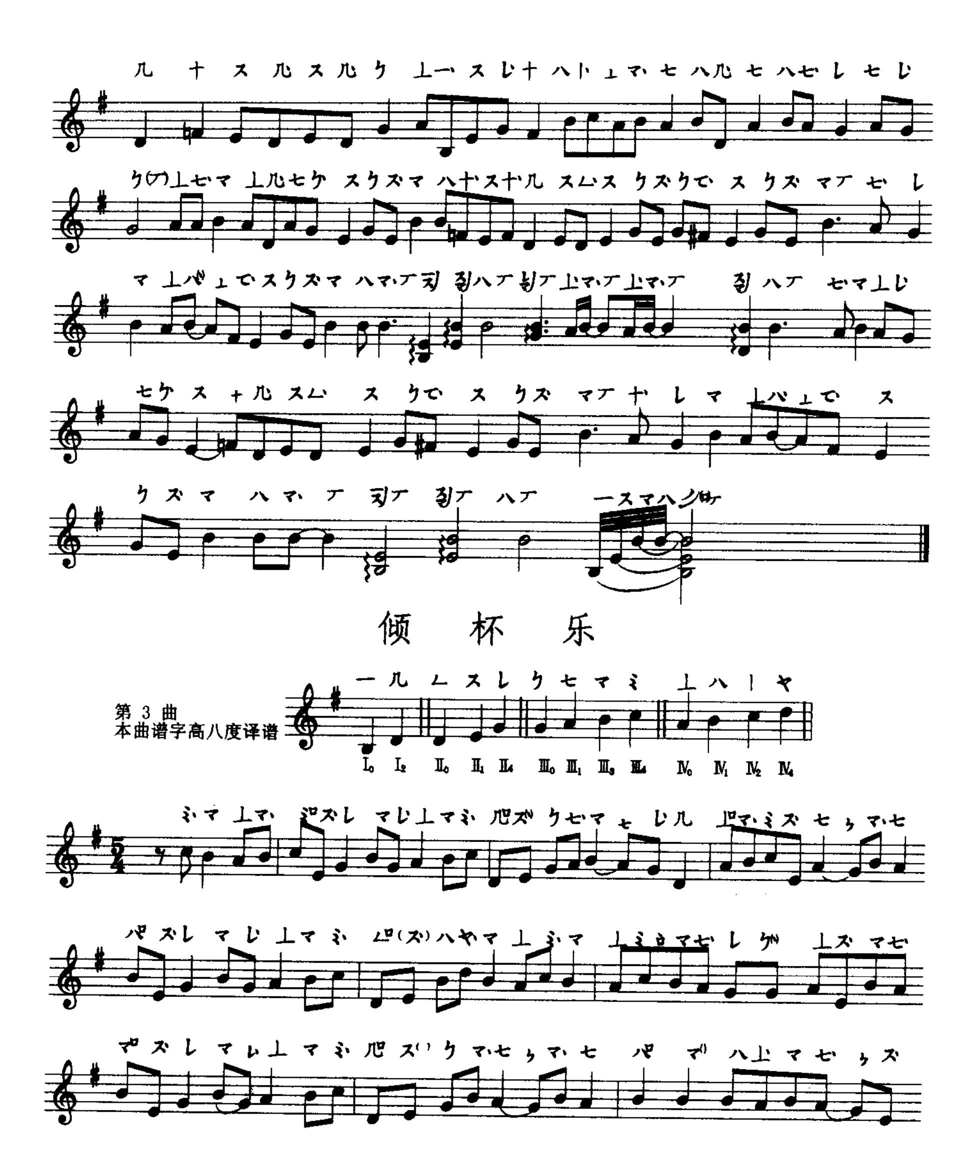


品 弄
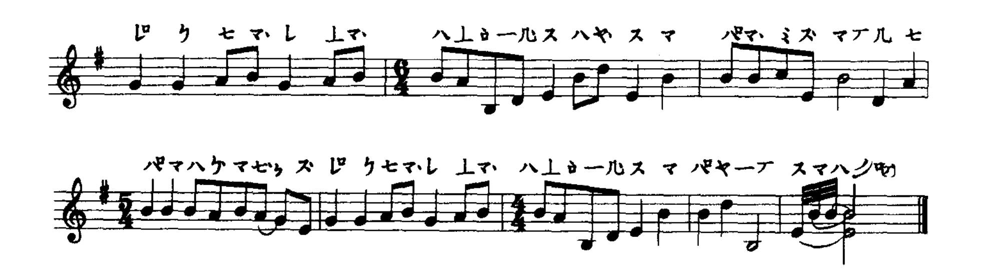
第 1 曲
本曲谱字高八度译谱

品 弄

第 2 曲
本曲谱字高八度译谱

重头


倾 杯 乐
第 3 曲
本曲谱字高八度译谱



又慢曲子
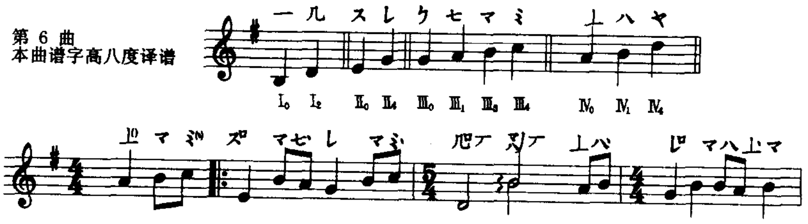
第 4 曲
本曲谱字高八度译谱
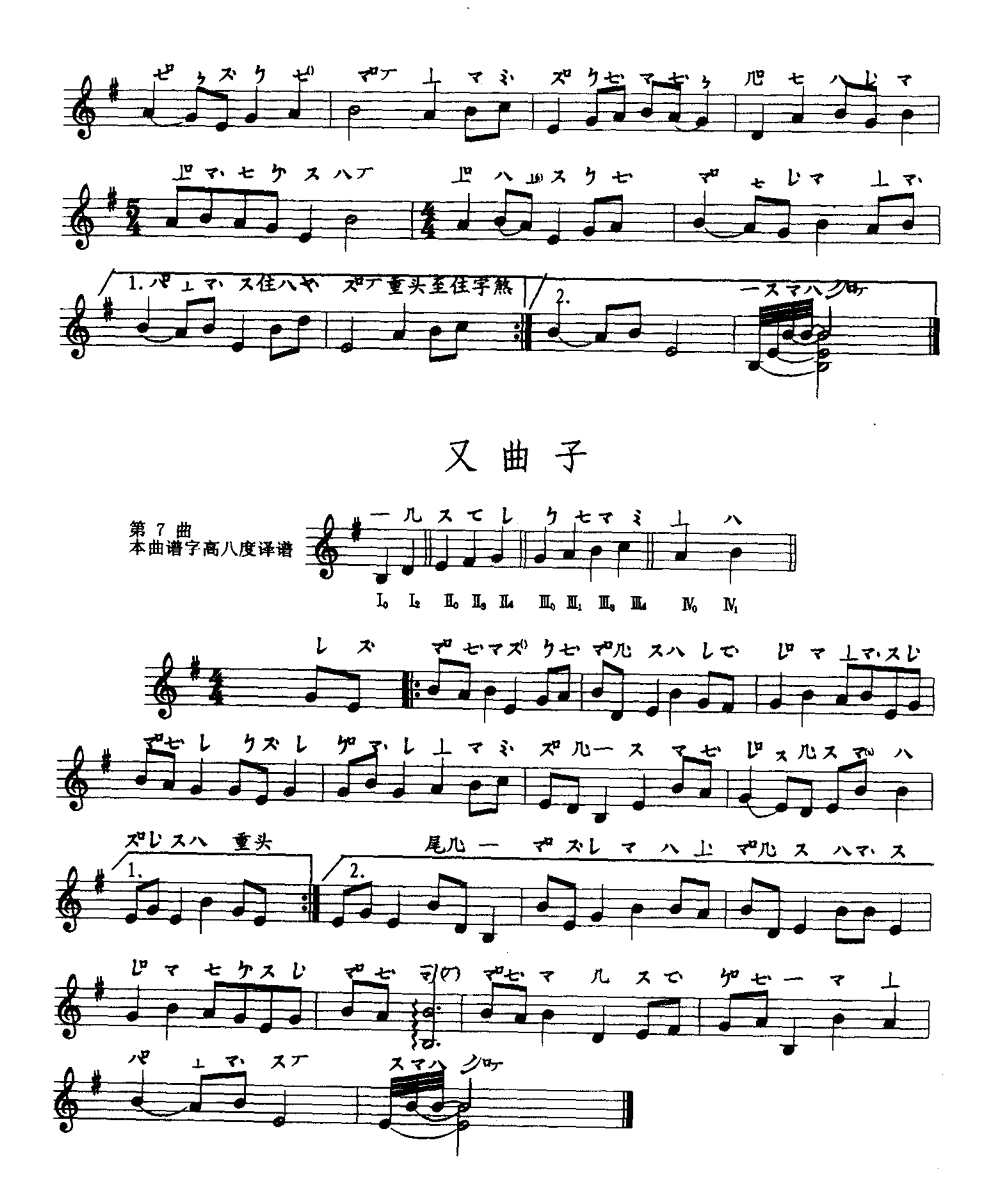
又曲子

第 5 曲
本曲谱字高八度译谱

急曲子
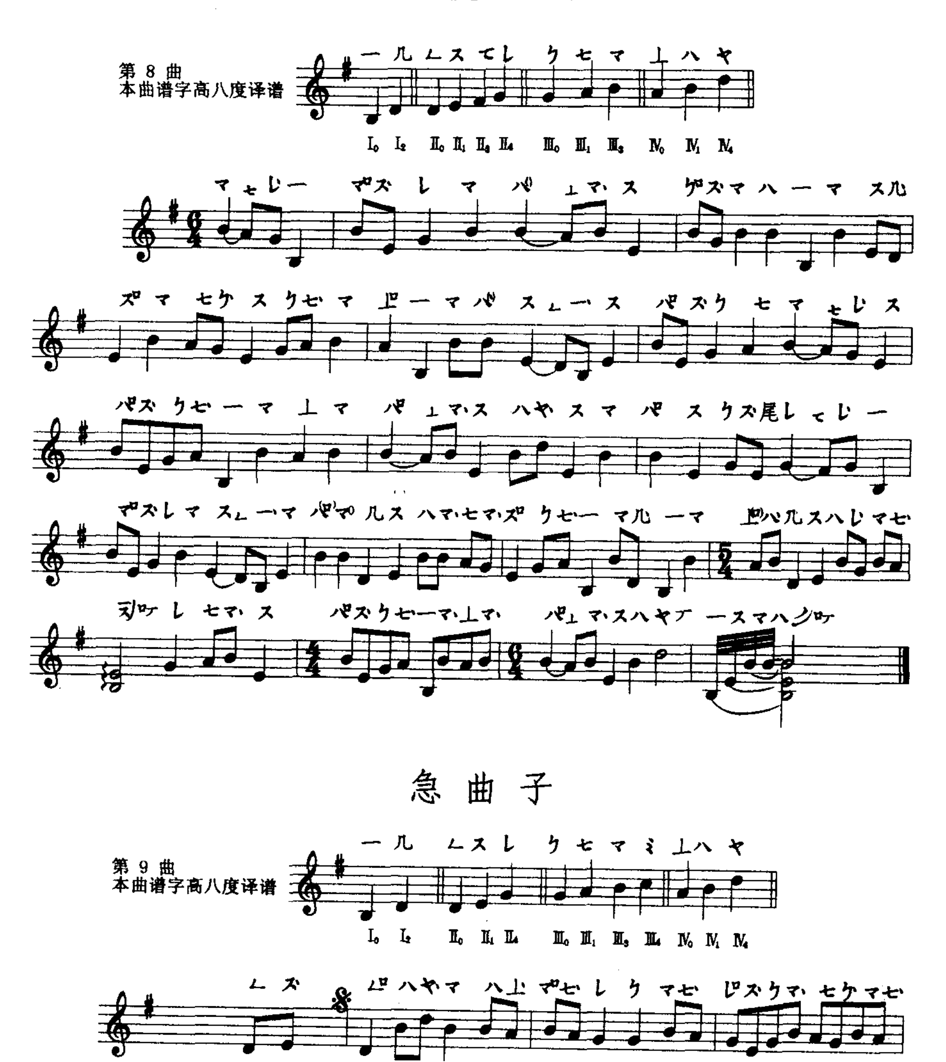
第 6 曲
本曲谱字高八度译谱




重头至住字煞
又曲子
第 7 曲
本曲谱字高八度译谱
重头
尾
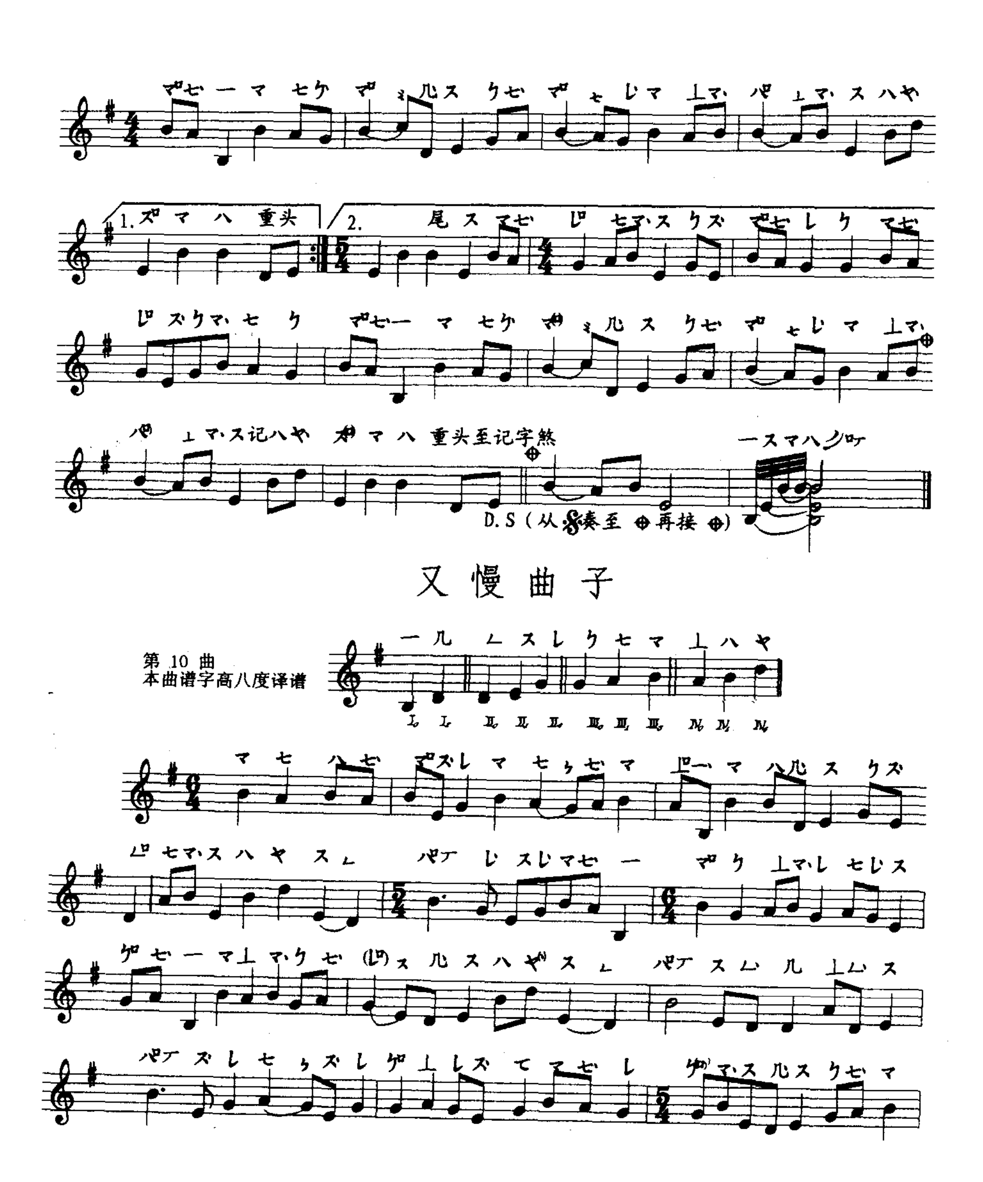
又慢曲子
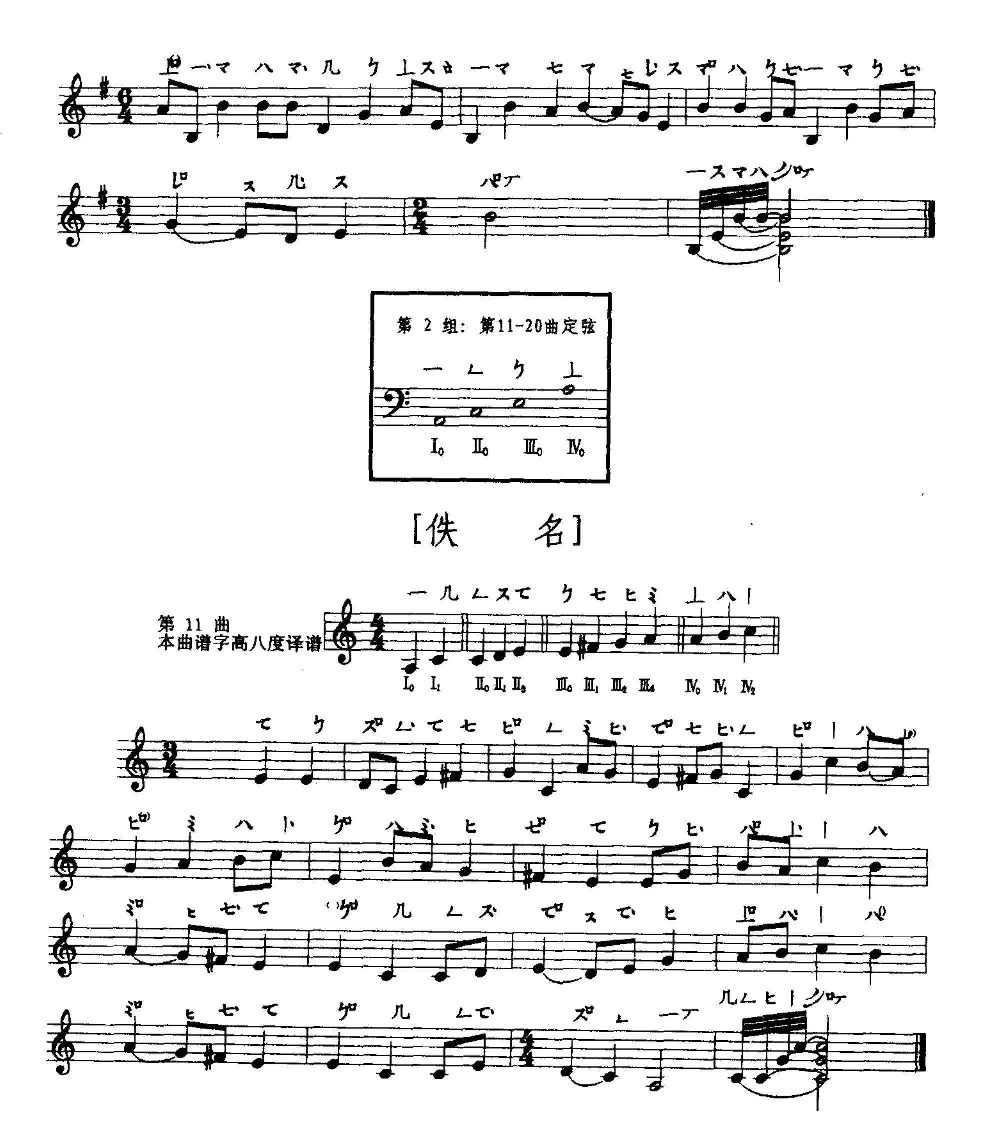
第 8 曲
本曲谱字高八度译谱
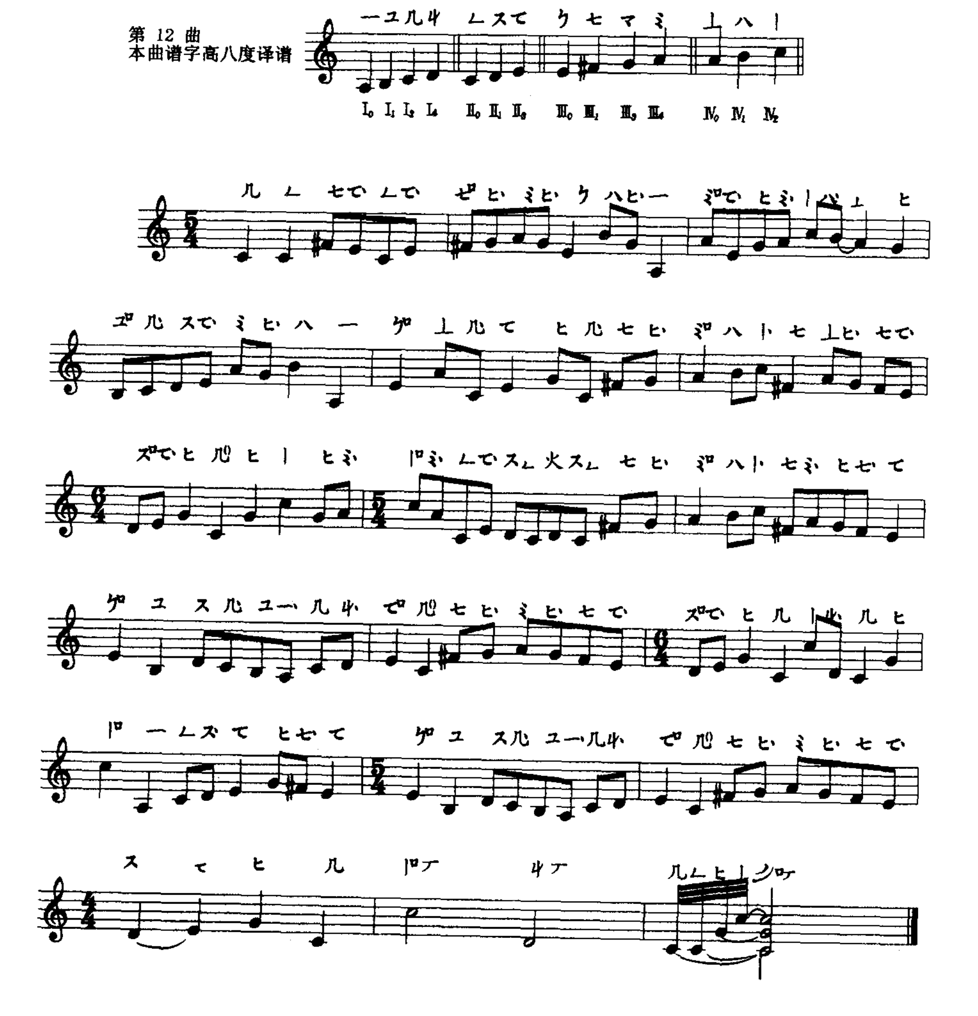


急曲子

第 9 曲
本曲谱字高八度译谱
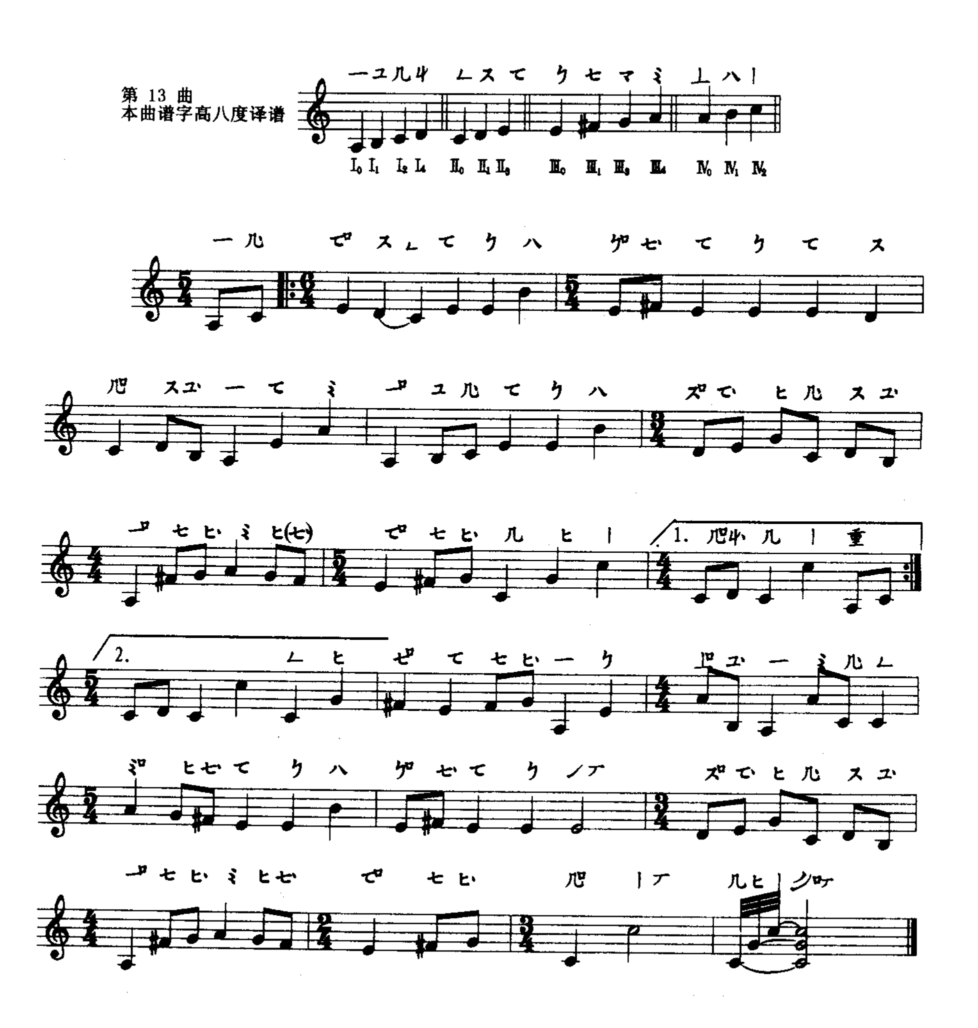

1. 重头
2. 尾
重头至记字煞
D.S（从𝄋奏至⊕再接⊕）
又慢曲子
第 10 曲
本曲谱字高八度译谱


第 2 组：第11-20曲定弦
[佚 名]
第 11 曲
本曲谱字高八度译谱
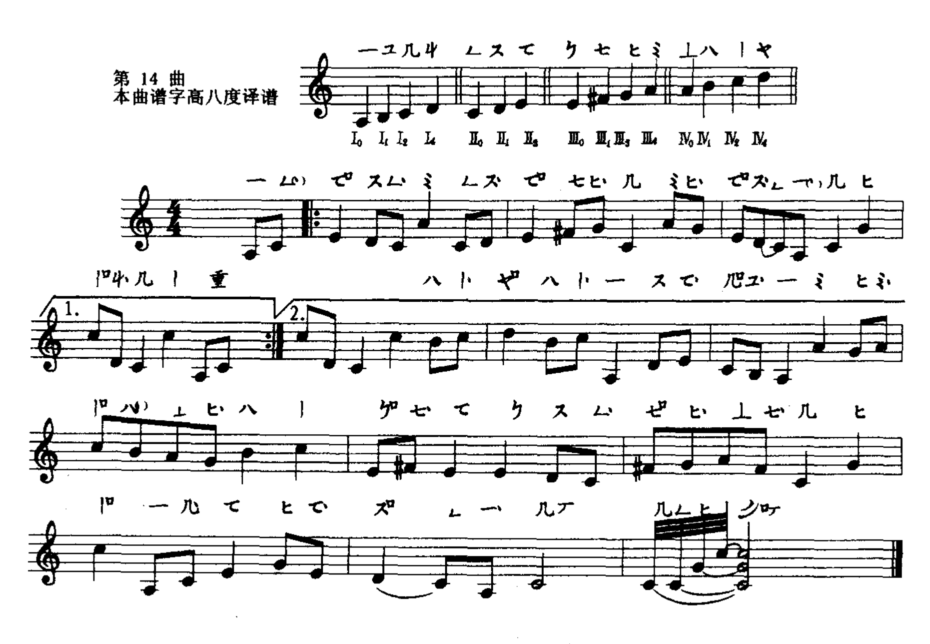
倾 杯 乐
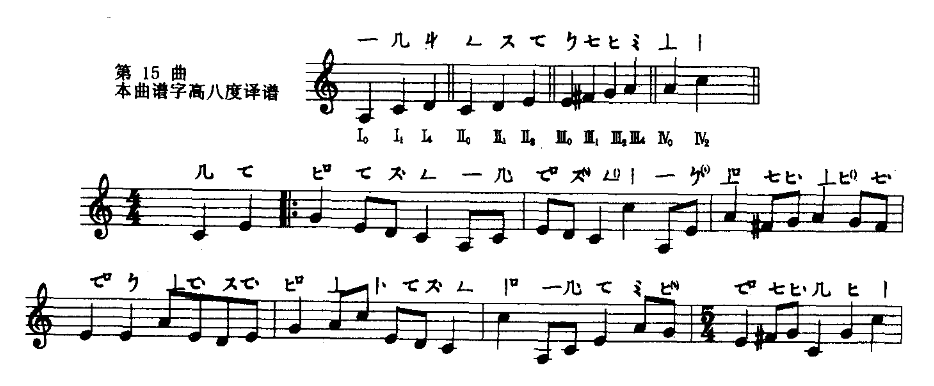


又慢曲子西江月
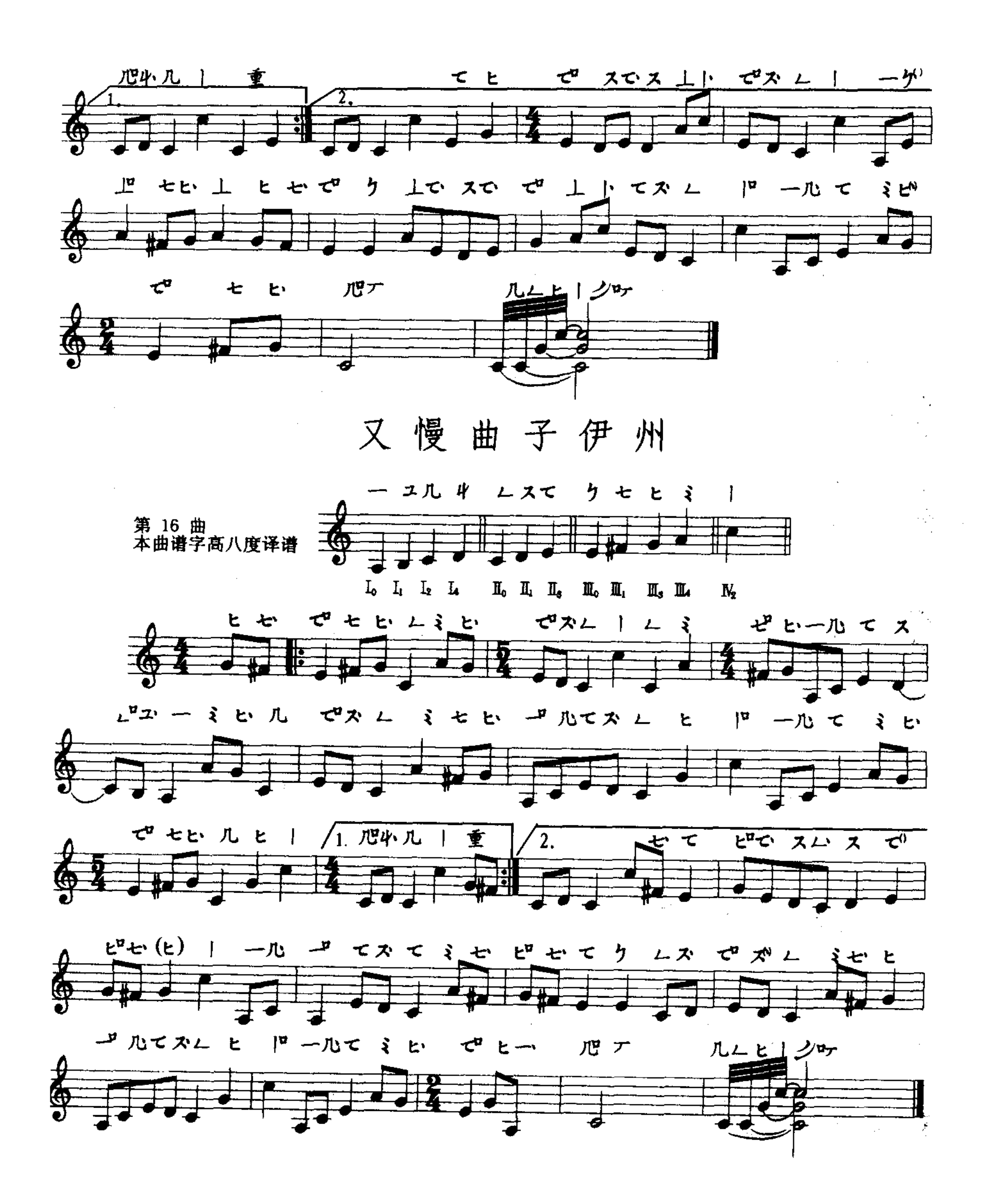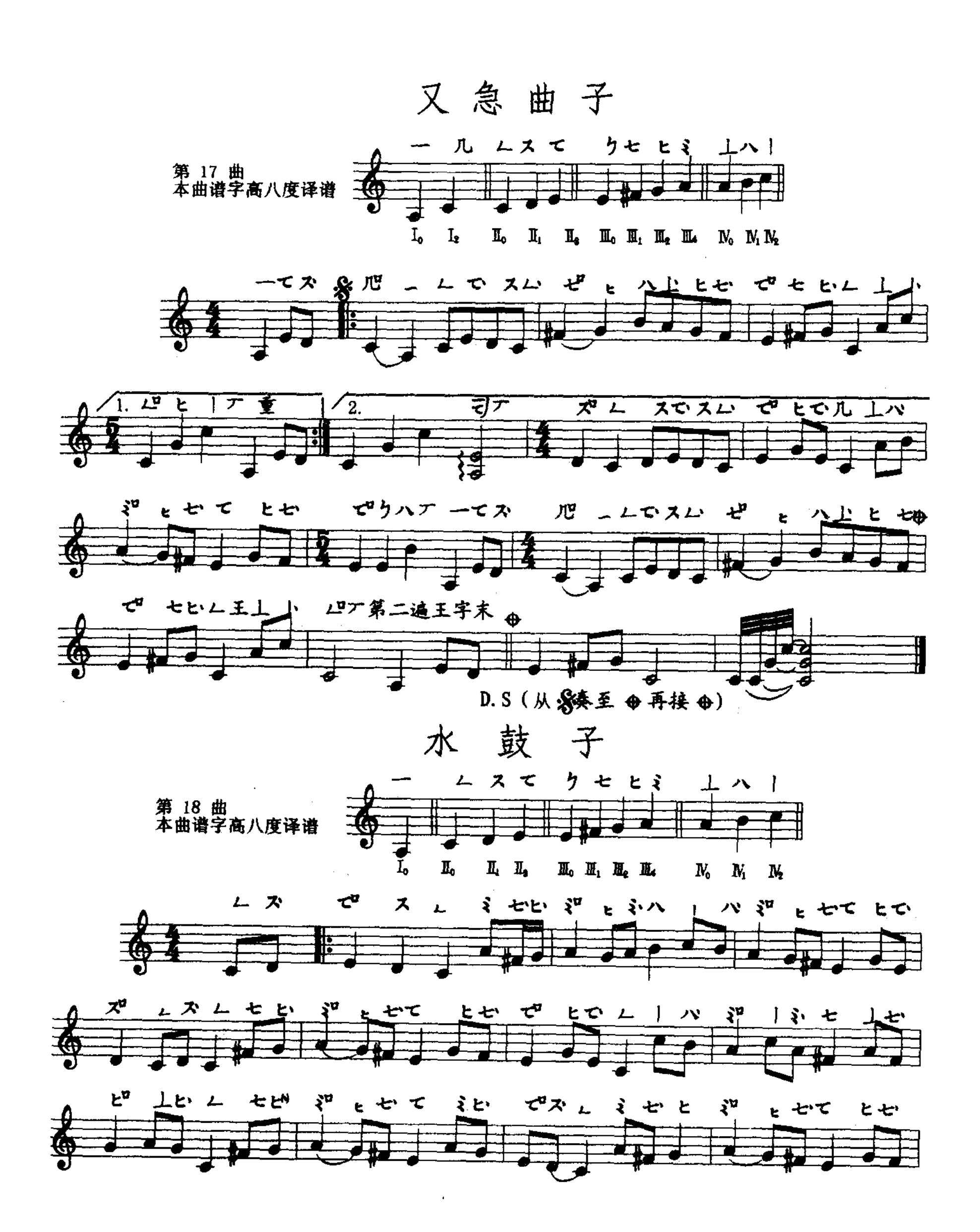


又慢曲子
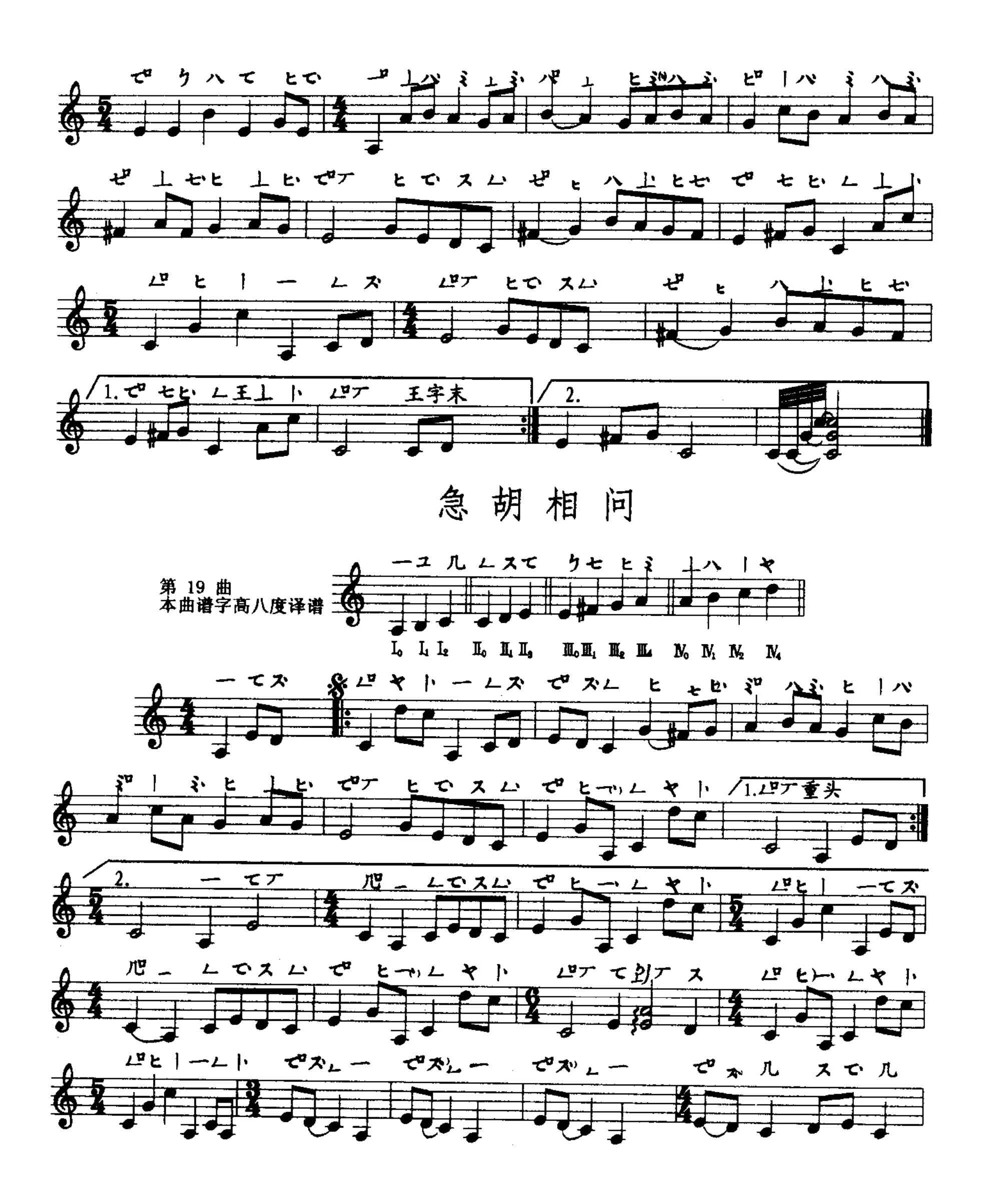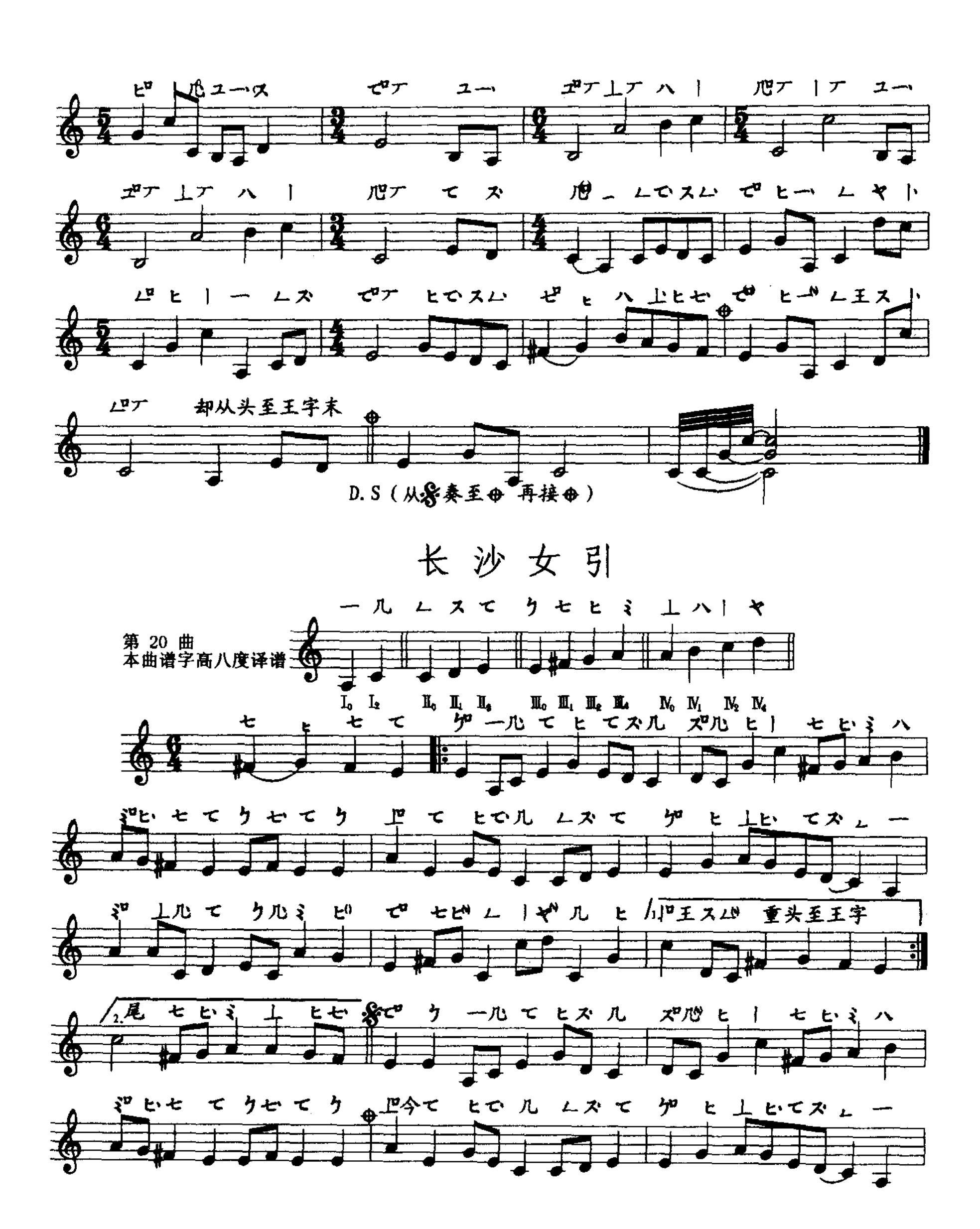


慢曲子心事子
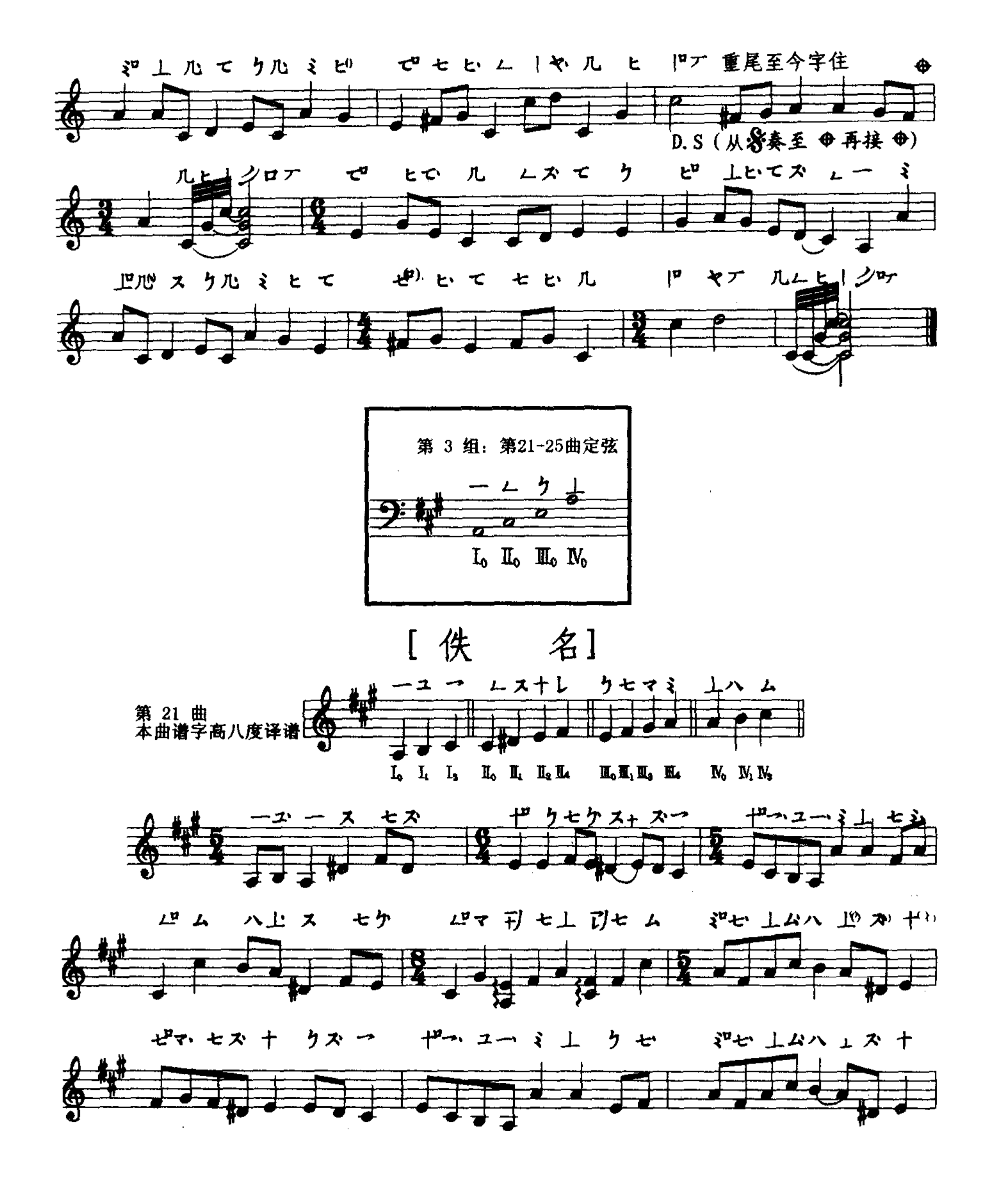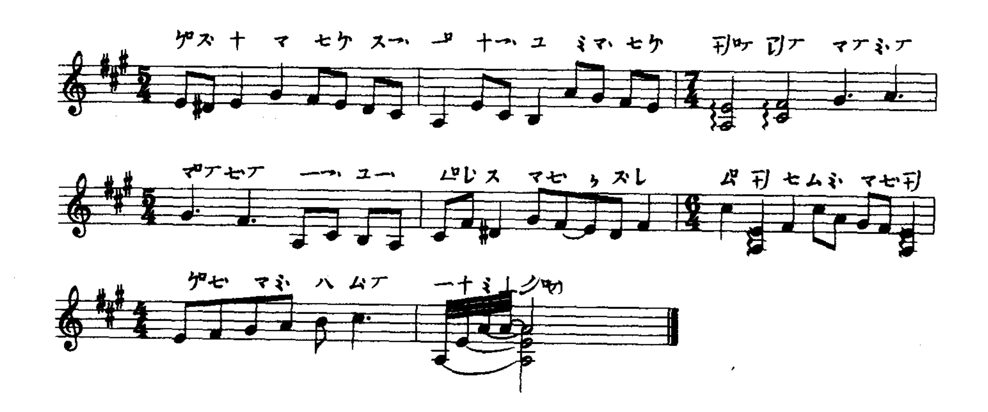



又慢曲子伊州
第 16 曲
本曲谱字高八度译谱


又急曲子
第 17 曲
本曲谱字高八度译谱
第二遍王字末
D. S（从𝄋奏至 ⊕ 再接 ⊕）
水鼓子
第 18 曲
本曲谱字高八度译谱
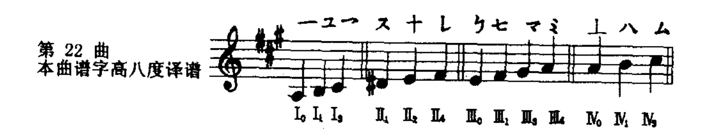

王字末
急胡相问
第 19 曲
本曲谱字高八度译谱
重头
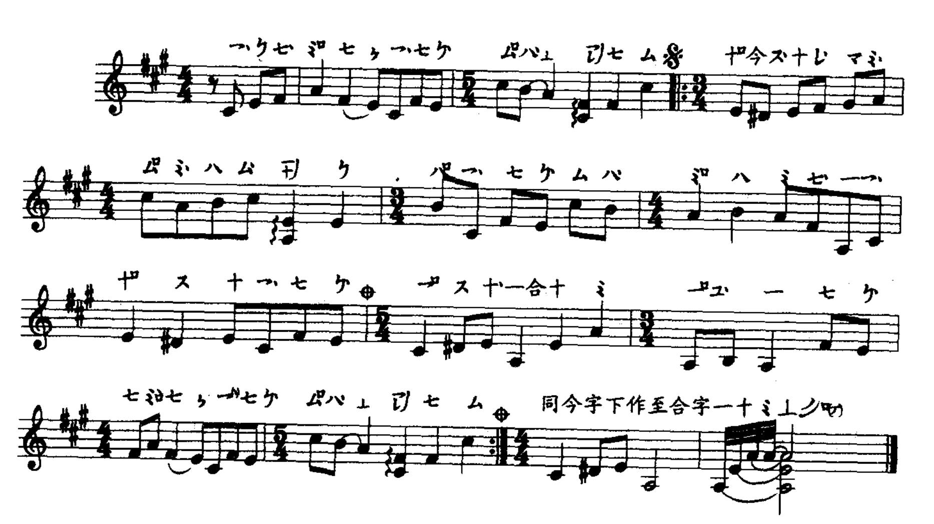

却从头至王字末
D.S（从𝄋奏至⊕再接⊕）
长沙女引
第 20 曲
本曲谱字高八度译谱
重头至王字
尾


重尾至今字住
D.S（从𝄋奏至⊕再接⊕）
第 3 组：第21-25曲定弦
[佚 名]
第 21 曲
本曲谱字高八度译谱
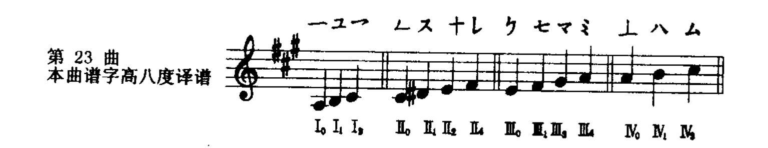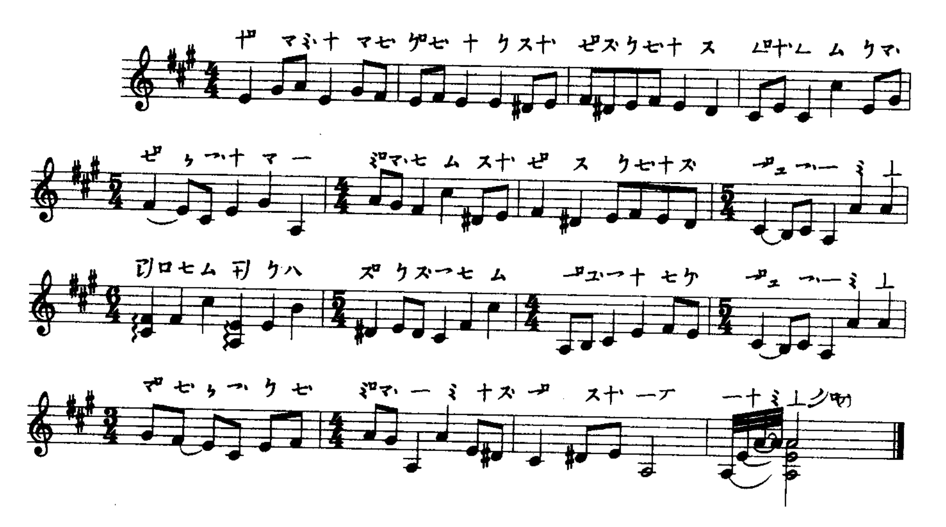


撒金砂
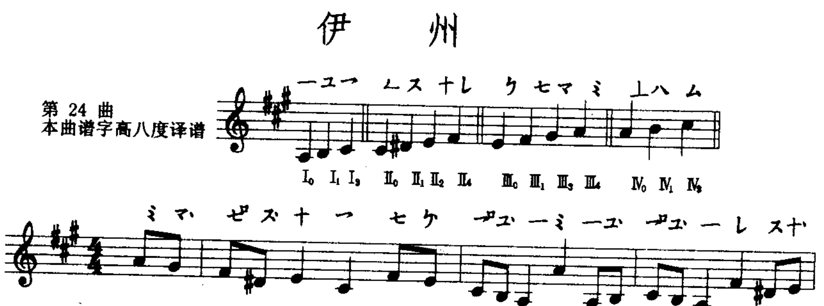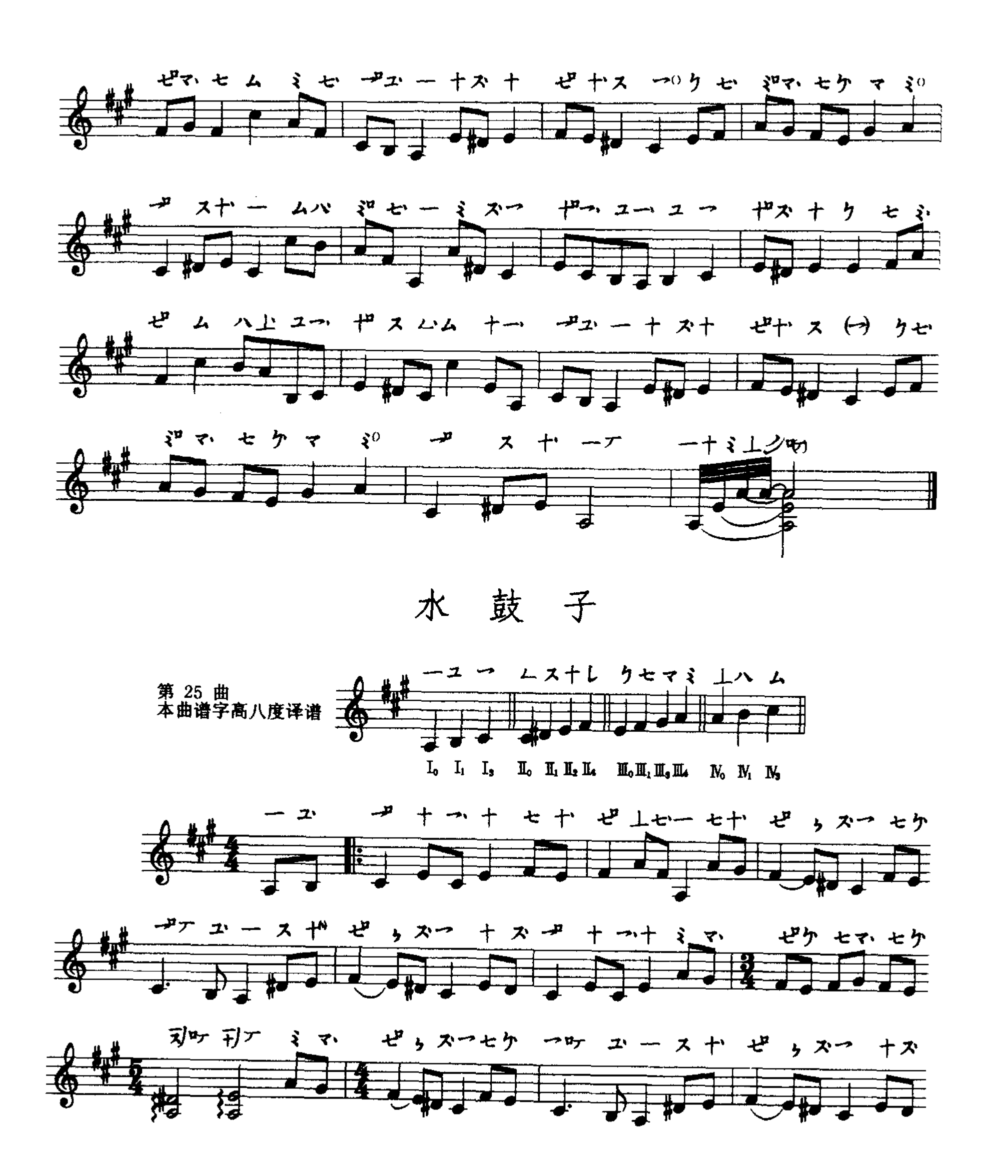




营 富
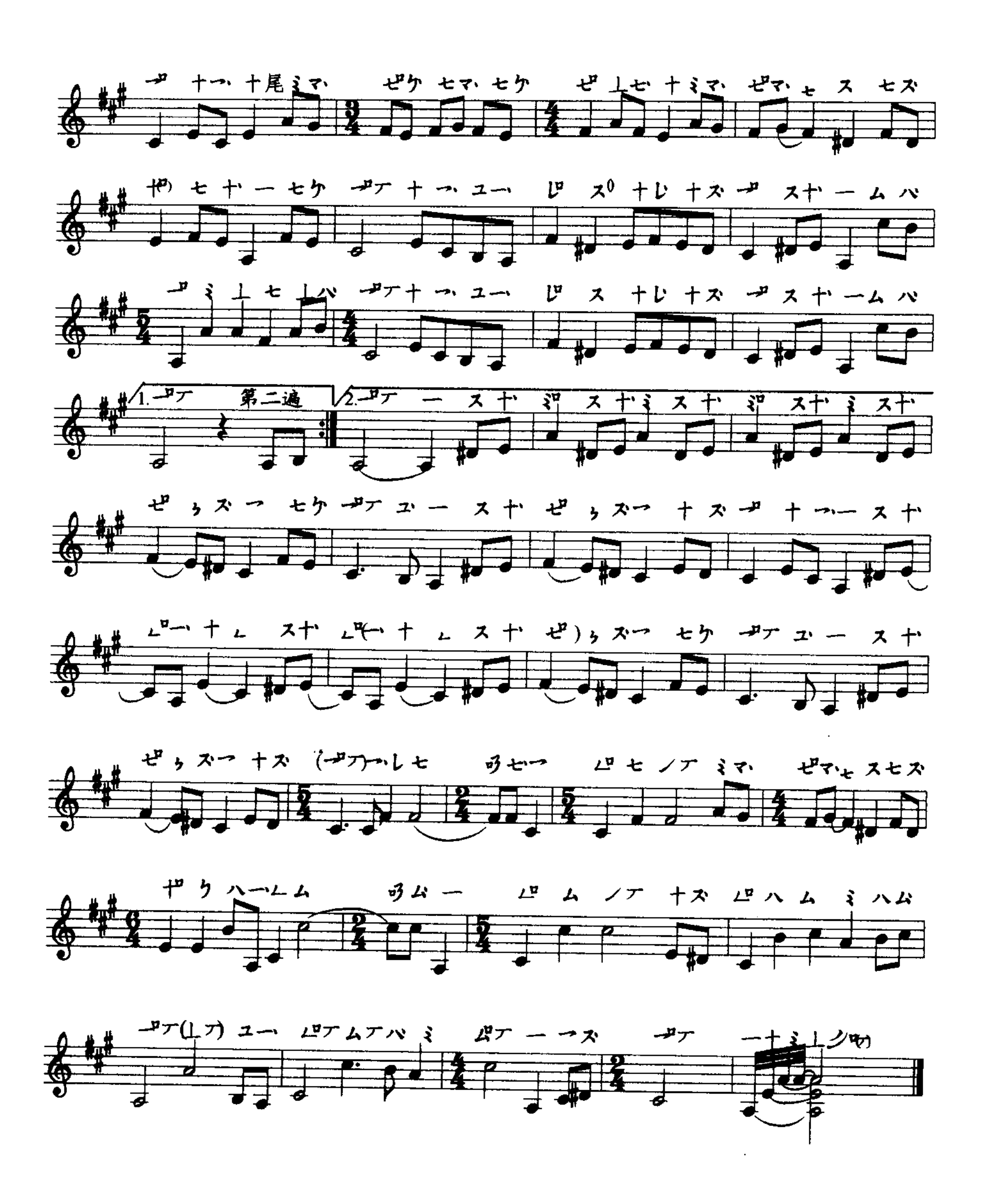




伊 州





水鼓子

第 25 曲
本曲谱字高八度译谱


第二遍

[附录1]

敦煌乐谱的词曲组合

敦煌乐谱原谱无词，自林谦三始，所有译谱者都曾尝试用同名诗词填入曲谱，使之成为可以歌唱的歌曲。现见诸家编配的敦煌乐谱词曲组合，虽也有采用相同的歌词，但却都是仁者见仁，智者见智，在歌词和曲调的结合上竟无一首相同。在旋律方面除席臻贯因采用不同的琵琶定弦而稍有差错外，余均大体相同。在节拍节奏方面因诸家所持解译的方法不同，故其所得的结果亦有差异。在歌曲的字音结合方面，由于所取的同名词与同名曲相比，往往是字少音多（惟洛地所取的《西江月慢》字多音少，因而还不够实现一字配一音），故在对于原谱的节拍节奏和乐曲的段式、句式结构划分没有取得统一认识之前，想要获得一首公认的敦煌乐谱歌曲，看来尚需要在论证上下功夫。

自从敦煌乐谱于本世纪初在敦煌莫高窟被发现以来，不少中外学者对之进行研究，迄今已有P.3808敦煌乐谱25曲的多种译谱问世。由于敦煌乐谱中有一部分曲名与今存古代诗词的标题相符，因此可以推定这批乐曲中有不少是由歌曲衍变而成的，或者说它们本身就是当时的歌曲伴奏谱。

目前所见敦煌乐谱曲名中与今存古代诗词同名者有：P.3719敦煌乐谱的《浣溪沙》，P.3808敦煌乐谱中的《倾杯乐》、《西江月》、《伊州》、《水鼓子》等。今存敦煌写本中的《浣溪沙》词很多，但乐谱仅存十个谱字，显然是一份残谱，词曲难以组合。S.6171敦煌写本中《水鼓子》词共39首，但均为“单调”四句体词，而P.3808敦煌乐谱中的《水鼓子》有两首（第18、25曲），且篇幅长大，故词曲亦不易组合。P.3808敦煌写本中有《倾杯乐》词两首，但它们的词格却不尽一致，P.3808敦煌乐谱中亦有《倾杯乐》两首（第3、12曲），它们的曲式结构（含拍数）相同，仅因琵琶的定调不同，两首乐曲的旋律有较大的差异。欲将此同名词曲组合成歌曲，亦有一定的难度。惟P.3808敦煌乐谱中的第13曲《西江月》为两段式曲体，与S.2607敦煌写本中

三首《西江月》词上下阕每阕四句的结构最为吻合（敦煌写本的这三首下阕第一句均为七字句，比一般的《西江月》此句词格多了一个字，这只能作特殊的例外处理）。P. 3808 敦煌乐谱中有两首《伊州》（第 16、24 曲），都是两段式曲体，两曲的曲调基本相同，仅因定调不同而旋律稍有变化（第 16 曲第一乐段有反复）。唐诗中有王维诗《伊州歌》，为七言绝句。另一首王维诗《送元二使安西》，又名《渭城曲》、《阳关》也是七言绝句。它们似乎都可以用来和敦煌乐谱的两首《伊州》配成歌曲。

日本林谦三最早解译了 P. 3808 敦煌乐谱 25 曲之后，又首创将第 13 曲《又慢曲子西江月》取 S. 2607 敦煌写本中的三首同名曲子词之一，组合成歌曲[①]，这是一项很有意义的工作。其后叶栋[②]、何昌林[③]、赵晓生[④]、唐朴林[⑤]等亦都作过《西江月》和《伊州》的词曲组合，因组合的方法各不相同，故所得的敦煌乐谱词曲组合稿亦不一致。为了求得敦煌乐谱词曲组合更接近于古代歌曲原貌，本文拟提出敦煌乐谱词曲组合中值得注意的若干问题，并将《西江月》和两首《伊州》的词曲重新组合，从而把它们作为唐五代时期歌曲的实例，以探讨这一个时期歌曲的风格特色。

一、关于器乐旋律和歌唱旋律之间的关系

器乐旋律可以模仿歌唱旋律，使两者合一，但两者又不完全等同。歌唱因呼吸的限制，故其旋律进行中必有间隙，而弹拨乐器却可以不受呼吸限制而连续不断地演奏。但弹拨乐器因以琴弦发声，故又不能像管乐器或拉弦乐器那样，将一个音模仿人声作持续延长。因此，在拉弦乐还未盛行的唐代，就有“丝不如竹，竹不如肉”的说法[⑥]。

敦煌乐谱为琵琶谱，这已有 P. 3539 敦煌琵琶二十谱字为证，可以深信无疑。因此在组合敦煌乐谱的词曲时，必须注意到乐谱所具弹拨乐器演奏

① 组合稿见《雅乐——古乐谱的解读》，[日]音乐之友社 1969 年版，第 99 页。

② 组合稿见《唐代音乐与古谱译读》，陕西省社会科学院出版发行室，1985 年版，第 103—105 页。

③ 组合稿见《1983 年全国敦煌学术讨论会文集·石窟·艺术编下》，甘肃人民出版社，1987 年版，第 426～428 页。

④ 组合稿见《音乐艺术》，1987 年第 2 期。
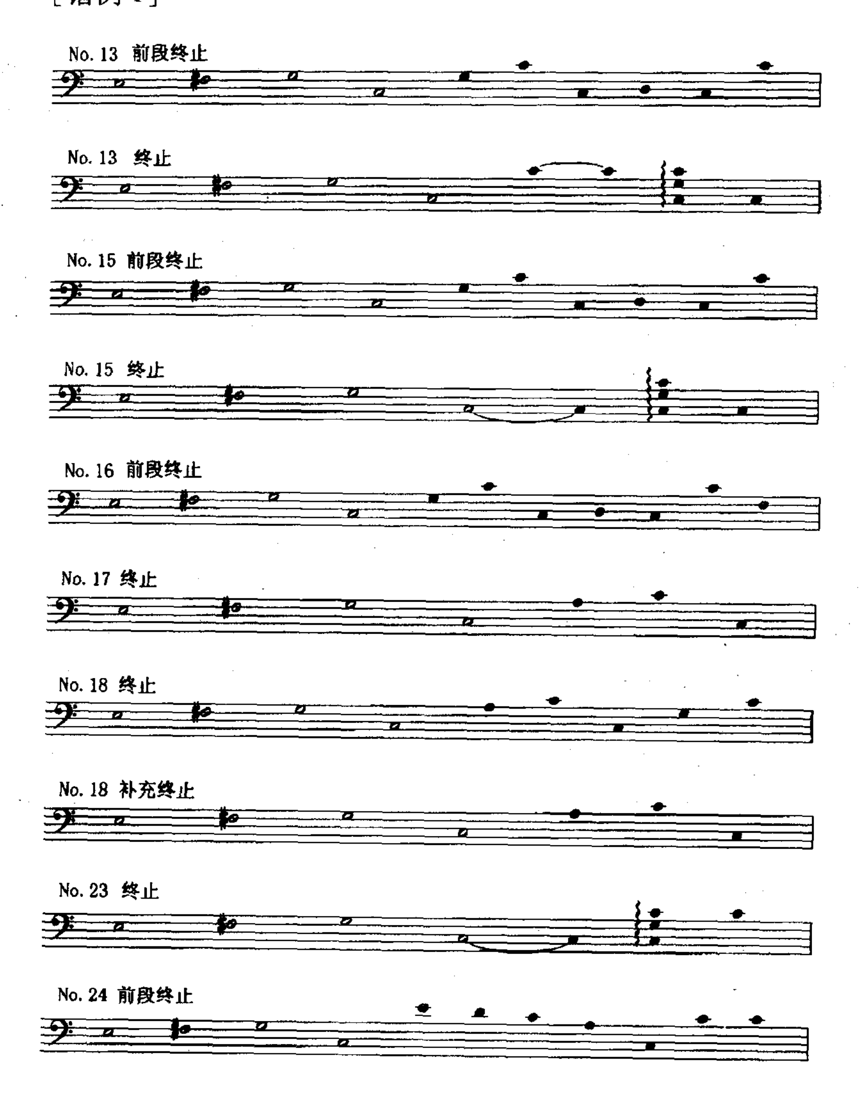
⑤ 组合稿见《音乐艺术》，1988 年第 1 期。

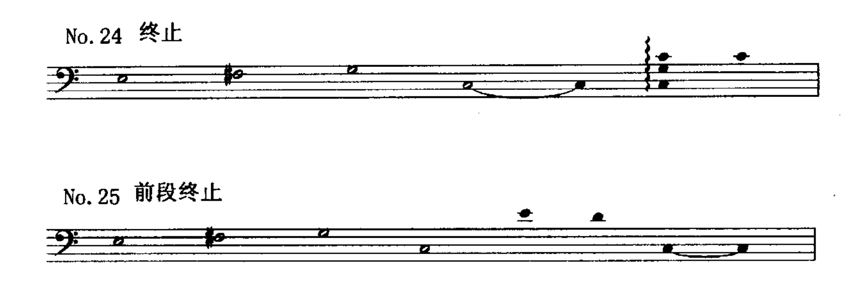
⑥ 见[唐]段安节《乐府杂录》（约 907 年成书），《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社，1982 年版，第 46 页。

的特点。由于弹拨乐器奏出一个音,其音响不久即消失,因此,若要将音符时值延长,则必须采用其它补救办法。

P.3808 敦煌乐谱第 13、15、16、17、18、23、24、25 诸曲的前乐段都用了一个共同的终止旋律,但其延长时值的方法不完全相同,现暂不涉及节奏,仅将其旋律音高比较如下(为方便比较,均移成同调):

[谱例 1]





以上比较中白符头是各曲共用的终止旋律，亦可视作歌唱旋律。黑符头则是器乐伴奏旋律，作歌唱旋律终止时最后一个音符时值的延长，或作为前乐段终止向下一乐段过渡的补充旋律（俗称"过门"），所用的乃是琵琶式的和弦或分解和弦。从第13、15曲和第23、24曲终止时所用的和弦来看，八度音可作同一音来看待。由于定调的不同，前者重复c，后者重复c^1，两者可作等同的和弦看待。诸曲所用和弦的基本结构为c g c^1，在终止旋律中的d、e、(e^1)、a音，则为加花的和弦外音。

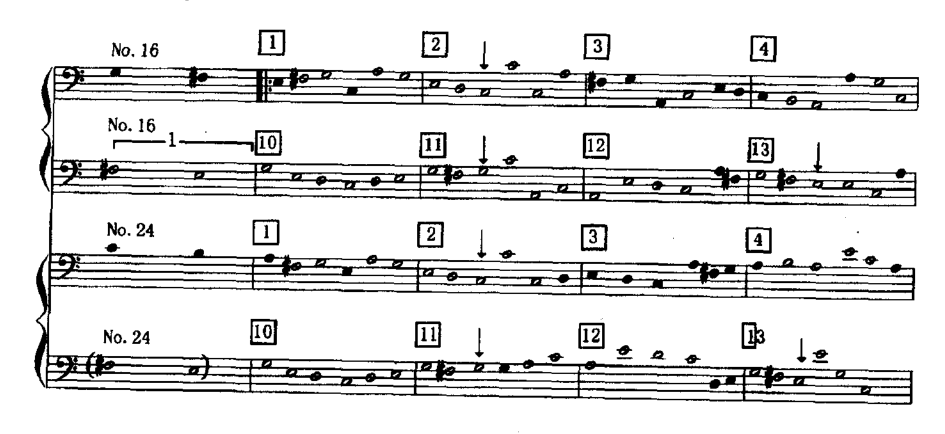
注意到敦煌乐谱词曲组合中歌唱旋律和琵琶伴奏旋律之间的关系，不仅有助于乐曲的分段、分句，而且也不会误把伴奏旋律全都作歌唱旋律来配词。

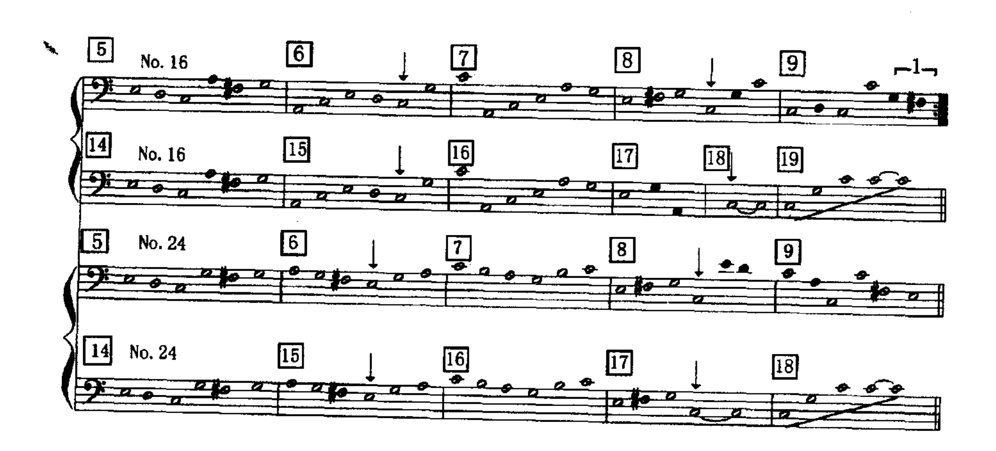
二、关于词和曲的段式关系

在P.3808敦煌乐谱25曲中，许多标题为"曲子"的乐曲，多半由前后两个乐段所构成，按现在的习惯，不妨称为"两段体结构"。第6、17曲是单段体反复而成两个乐段（在曲式上，该作"单段体结构"）。第4、9、13、15、16各曲第一乐段有反复，和第二乐段合成带反复的"两段体结构"。第24曲则是纯粹由两个乐段组成的"两段体结构"。两段体乐曲的特点是，上下两个乐段的后半部分音乐材料均相同，变化的仅是第二乐段开始部分，这和曲子词上下阕"换头"的格律正好相符。前已提及，P.3808敦煌乐谱的第16曲《又慢曲子伊州》和第24曲《伊州》，仅同名不同调，但旋律结构基本相同。现取谱中两个拍号之间为一小节，作如下的比较（见[谱例2]，谱例中的白符头表示在本曲内上下两个乐段同小节数之内的相同旋律，或为第16

曲和第24曲同小节数之内的相同旋律)：

[谱例2]





从以上的比较可以看出，这两首乐曲的结构相同，仅第24曲终止时将第16曲的第17、18小节合为一小节，故减一小节为十八小节。两首乐曲自第5小节起的音乐材料基本相同，每曲自第5至第9小节的旋律又和本曲自第14小节至曲终的旋律相同，仅终止的手法各异（前者用分解和弦结束，后者用和弦结构），故可知这两首乐曲前面的九个小节为一个乐段，其后为第二乐段，合于曲子词的上下两阕。第13曲《西江月》的曲体结构，亦为两段体（见[谱例3]）也正好和同名词的上下阕“双调”结构相合。由于迄今未发现有上下阕结构的《伊州》词，所见叶栋、何昌林等配用第16、24
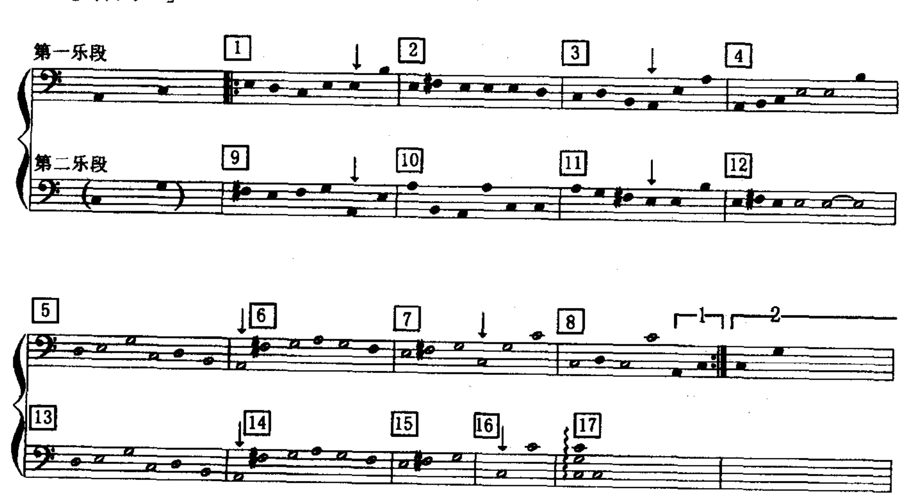
两曲的王维诗(《伊州歌》、《送元二使安西》)均为七言绝句。在这样的情况下,似应将四句体诗作一段,把《伊州歌》诗配入第24曲,共叠唱两遍;把《送元二使安西》配入第16曲,共叠唱三遍(原谱第一段有反复),以合《阳关三叠》之说。

三、关于词和曲的句式关系

每一首歌曲的词和曲,它们的句式关系应该是相一致的。前已通过分辨敦煌乐谱歌唱旋律和伴奏旋律相同旋律的比较,进行了乐曲的分段,采用同样的方法,亦可以进行乐曲的分句。

在[谱例2]中,从琵琶谱的分解和弦以及终止时和弦的使用,不仅可以看出这两首《伊州》的两段体结构,而且据此还可以明确其中的分句(见谱例中的↓处)。第24曲第1、2乐段的第3、4乐句之间无分解和弦或同音反复,但参照第16曲,亦可知其断句该在第6、7小节和第15、16小节之间。因此,这两首乐曲的每个乐段均为四个乐句。第13曲《又慢曲子西江月》亦是两段体,每乐段为四个乐句。请看谱例:

[谱例3]



[谱例3]表明,此曲两个乐段自前段第4小节后半小节起至尾和后段第12小节后半小节起至尾完全相同。仅前段终止用分解和弦,后段终止用八度跳进加和弦。在上下两个乐段中相同部分之前,第二乐段的旋律和第

一乐段的旋律有所不同,这和前述第16曲、第24曲的情形完全一样,是两段体结构的特点,也正好符合曲子词"换头"的词格。

S. 2607敦煌写本的三首《西江月》词,都是上下两阕的结构,每阕四句,这又和敦煌乐谱中的同名曲结构相合。在[谱例3]中我们已经发现,第1乐段第1、2小节间的分解和弦(e e b e)和第1乐段第3、4小节间的分解和弦(A e a)和第2乐段第9、10小节间的分解和弦相同。这表明像此曲前段终止一样,分解和弦实际上是前一个音符时值延长的琵琶旋法,也是断句之所在。这样我们就可以分出这两个乐段各自的第1乐句和第2乐句,就可以配用上下阕的第1、2句词。但第1、2乐段后半部分相同旋律中既没有同音反复,也无八度跳进或分解和弦的旋律进行,造成了第3句和第4句之间断句的困难。但我们已经有了两个乐段各自第1、第2乐句断句的依据,再按词曲的节奏关系来分句,这已经是不难解决的问题了。

四、关于词和曲的节奏关系

笔者在《敦煌乐谱新解》①中,已采用"掣拍说"解译了P. 3808敦煌乐谱25曲的节拍节奏。"掣拍说"主要的立论依据是:沈括《梦溪笔谈·补笔谈》所述"一敦一住,各当一字。一大字住当二字。一掣减一字"②。张炎《词源》所述的曲例《降黄龙花十六》"当用十六拍。前衮,中衮,六字一拍,……煞衮则三字一拍"③。据此释敦煌乐谱谱字旁的"ㄇ"号为张炎所云"六字一拍"、"三字一拍"之"拍",两个拍号构成今之一小节。又释"·"号为沈括所云"一掣减一字"之"掣",凡带掣号的谱和前一个谱字合成原来一个谱字的时值(构成今四四拍子的两个八分音符,合今之一拍)。据此译出的《西江月》曲谱,用以和S. 2607敦煌写本中的同名词组合,除去伴奏旋律中的分解和弦之外,基本上为一个谱字或带掣号的两个谱字对歌词的一个字。请看下面歌词和原谱的对照:

---

① 《音乐艺术》1988年第1、第2期连载。

② 见胡道静《梦溪笔谈校证》,上海古籍出版社1987年版,第231页。

③ 见《词源》清刊本卷下,第3页。

女伴同寻烟水。今宵江月分明。

舵头无力一船横，波面微风暗起。

拨棹乘船无定止，楚词处处

闻声，连天江浪浸秋星，误入蓼

花丛里。

以上的对照表明，不仅词曲的段式、句式相合，而且词汇和乐汇的结合亦很贴切（详后译谱词曲组合稿）。仅下阕词第一句因为七字句，故“无定”两字合为今之一拍。但《西江月》词通行的词格，此句应是六字句，上下阕共五十字（用此曲谱配其它五十字的同名词时，“无定”两字正好合成一字的地位）。再从词和曲的节奏关系来看，段和句都有停顿，仅上下阕第3、4句之间无明显的间隙，当为连续演唱（句间可呼吸）；前述第24曲《伊州》上下阕第3、4句之间的断句情形，亦与此同。在句中词和曲的节奏关系，主要在于当词汇配上曲调后应保持其自然成组的节奏形式。在这方面，只要译谱的节奏翻译得当，词曲组合的节奏关系也是很容易处理的。

五、关于词和曲的音韵关系

歌词的音韵包括语音和语调两个方面。语音涉及歌词的押韵，对演唱
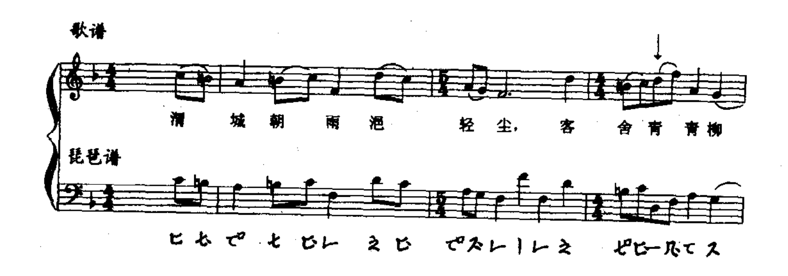
风格有直接影响，而对乐曲旋律并无直接的关系。语调即唱词的声调，在古代诗词中常用于处理平仄声的主要依据。在歌曲中，歌词的声调和旋律的音调有密切的关系。在一般情况下，歌词的声调和旋律的音调在其高低趋向方面，常常是一致的，否则就容易出现歌唱中的"倒字"。因此，在敦煌乐谱词曲组合中，亦必须注意到这一点。

敦煌乐谱所处的历史时期，在语音方面，属中古音系统；在语调方面，为平、上、去、入四声。语调四声的高低趋向为 一、╱、V、╲。平、上、去三声字的语调，其持续的时值较入声字相对要长，唯入声字短而又促。因此，词曲组合必须注意入声字的配曲。

笔者最初组合《西江月》词曲时，将"舵头无力一船横"全按原谱旋律配词。其结果在歌词节奏上形成破句，成为"舵头无"一组，"力一船横"一组。胡登跳先生在配器时发现了这一点，建议对歌谱稍作改动，把"力"字后带"掣号"的音符作为琵琶旋律的经过音。胡先生的建议是合理的，作了这样的改动之后（谱例详后词曲组合稿），不仅使"舵头无力"的歌词节奏自然成组，而且声调为入声的"力"字，在词曲音韵关系上也更为贴切。

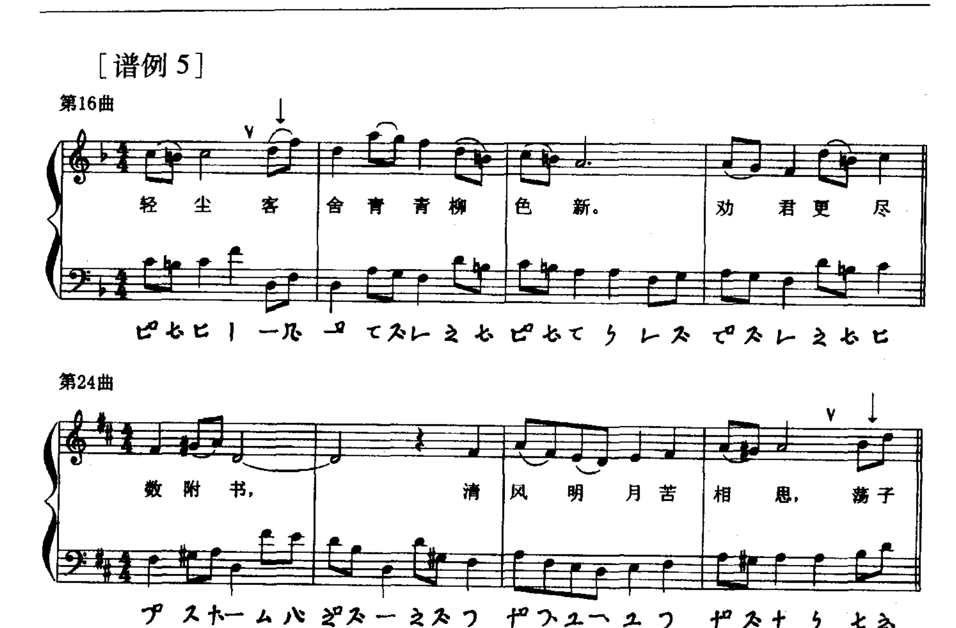
在《慢曲子伊州》的词曲组合稿中，曾将"客舍青青"按原谱配歌，但发现"青青"二字不合声调规范，故参照下阕同位词前高后低的旋律型，将第一个"青"字的旋律翻高八度。

［谱例 4］
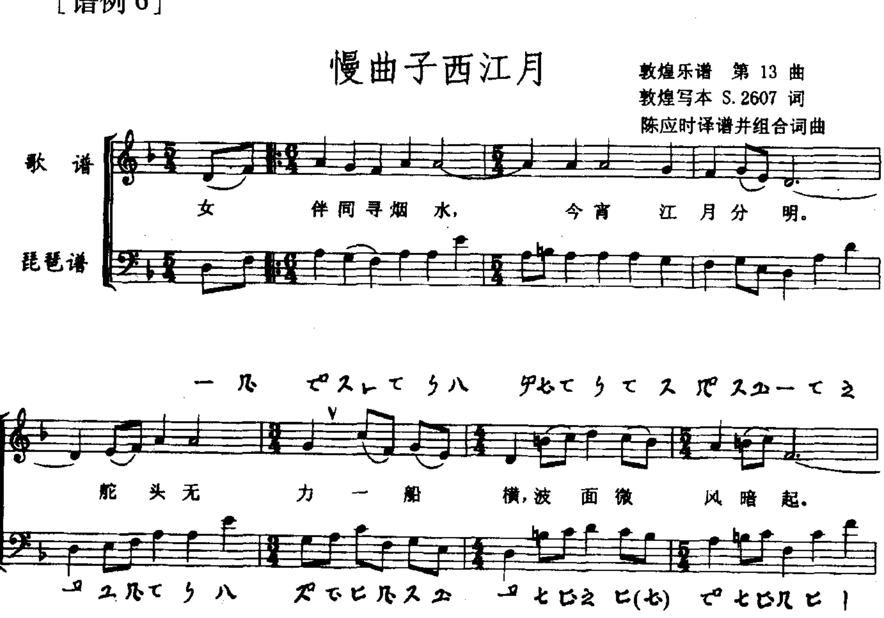


在同曲下阕第二句词中的"客舍青青"四字，按原谱此四字的旋律低于前"轻尘"二字的旋律，且从"尘"字到"客"字的旋律为七度下行大跳，考虑到句间词曲的音韵关系，故参照第 24 曲《伊州》下阕第二句"荡子从戎"的旋律，亦将此四字翻高八度。

[谱例5]



现将笔者据上述各项原则处理的四首敦煌乐谱词曲组合稿抄录如下：

[谱例6]



1. 2.
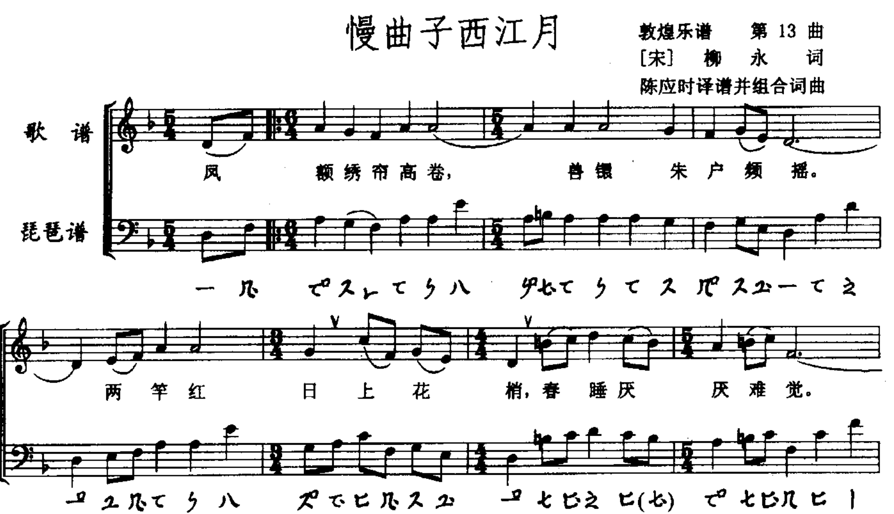
女 拨棹乘船无定止。

楚词处处闻声。连天江浪浸秋

星，误入蓼花丛里。

慢曲子西江月

敦煌乐谱 第13曲
[宋] 柳永 词
陈应时译谱并组合词曲



1. 2.

风 好梦狂随风絮，
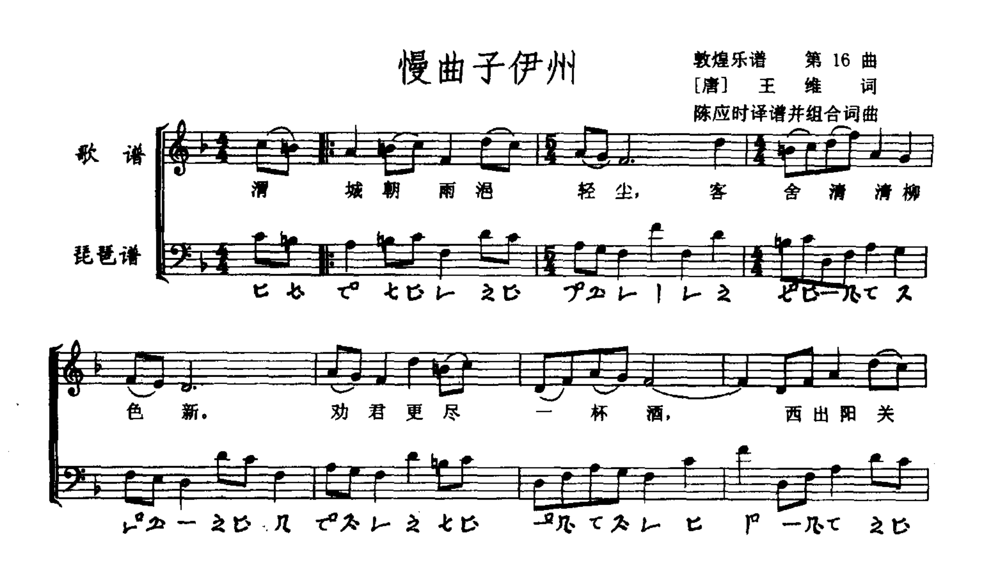
(重)

闲愁浓胜香醪。不成雨暮与云

朝，又是韶光过了。

慢曲子伊州

敦煌乐谱 第16曲
[唐] 王维 词
陈应时译谱并组合词曲
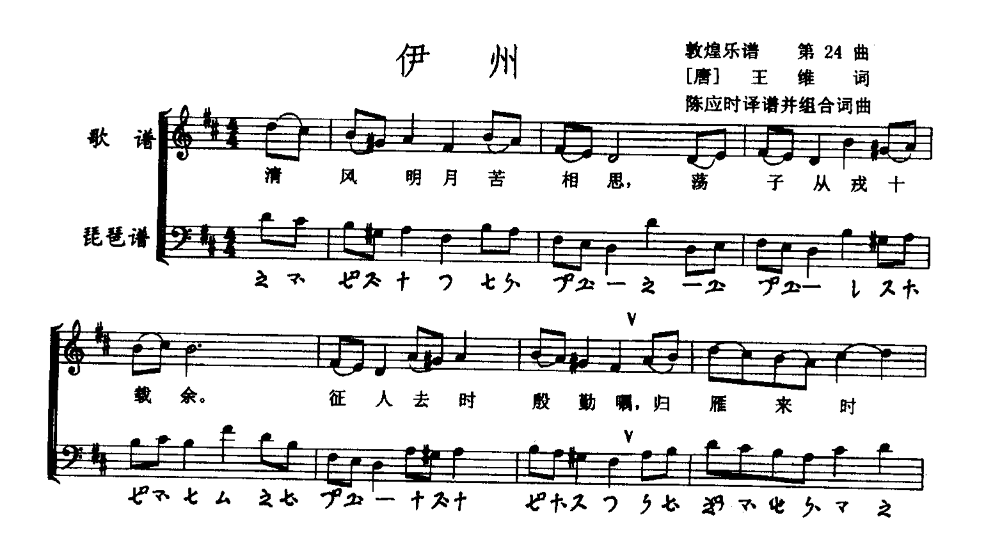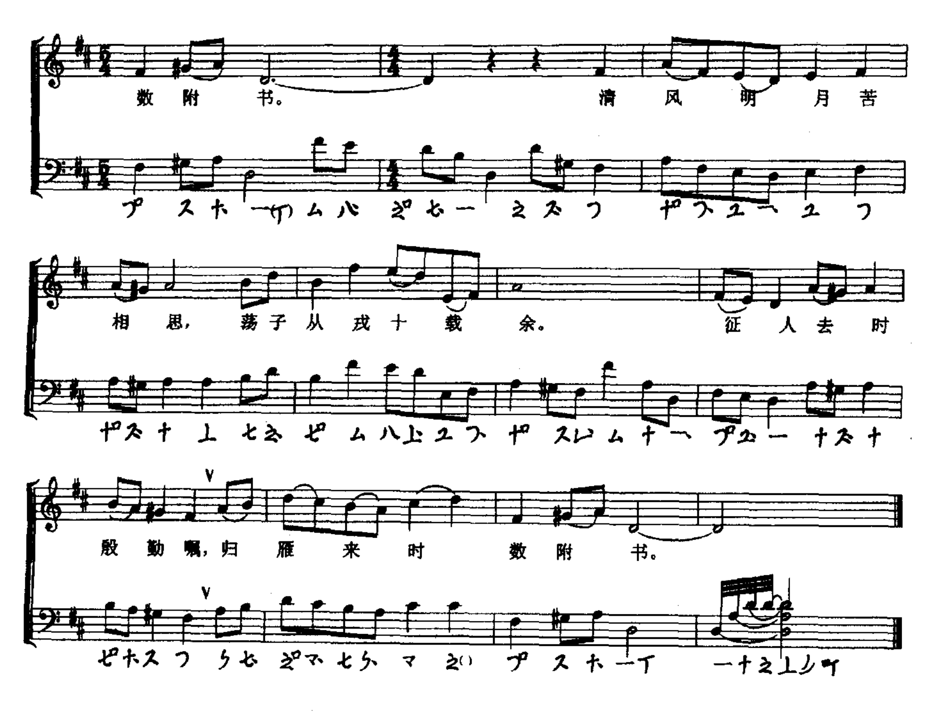


1. 2.

无故人。渭 渭城朝雨浥

轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽

一杯酒，西出阳关无故人。





六、关于敦煌歌曲风格的探讨

从已译配的3首敦煌歌曲来看,其风格特征表现为以下几点:

1. 4首歌曲均为两段体结构,说明当时上下阕"双调"式的词最为流行。上下阕词的第3、4句旋律基本相同,相异部份在第1、2句,这与古代的词格亦相合。这表明早期的词都是歌曲形式,后来虽变为纯文学形式,但作词时仍保留原来的词牌名,并遵守原歌曲的格律,因此,现今所见的《西江月》词,几乎都可以填入P.3808敦煌乐谱第13曲《又慢曲子西江月》而用于歌唱。

2. 歌曲中的唱词,基本上是一个字为一个时值单位(合今之一拍),每句结尾时值延长。这种歌曲风格,和宋代朱熹《仪礼经传通解》中的赵彦肃传《风雅十二诗谱》、姜白石的17首词调歌曲、琴歌《古怨》和《越九歌》、宋末元初熊朋来《瑟谱》中的《诗新谱》所载31首歌曲基本上是相一致的。但从敦煌歌曲来看,在实际演唱时并非全是一字一音,而在一字一音的基础上还加用带"掣声"的经过音,甚至是跳进的旋律音。用歌词的平仄声和同名曲(如《西江月》)的旋律作比较,其旋律亦非全是歌词声调的图解,而尚有

其自身独立的音乐性。

3. 张炎《词源》曾列举作为大曲摘遍之一的《降黄龙花十六》,称其“当用十六拍,前衮、中衮六字一拍”,“煞衮则三字一拍,盖其曲将终也”[①]。现译配的三首歌曲,基本上吻合这种结构形式。张炎时代的“一拍”,合今之一小节。《西江月》下阕结尾将上阕之第8拍分为两拍,这样就增了一拍,故为十七拍(参见前谱例);《伊州》在上下阕结尾各延长一拍,故为十八拍;《慢曲子伊州》除上下阕结尾各增一拍外,下阕结尾将上阕第8拍分为两拍,故为十九拍。三首歌曲的主体部分(“前衮、中衮”)为六个谱字一小节(合“六字一拍”)。《西江月》倒数第1、2小节均为“三字一拍”,《慢曲子伊州》倒数第3小节亦为“三字一拍”,这亦和张炎之“煞衮”说相合。

我们知道,中国古代以拍板打“拍”,故每一“拍”都有其相对固定的时值,在一“拍”(今之小节)之中,又以一个谱字为基本时值单位(合今之一拍)。所以,在基本拍式为“六字拍”的乐曲中,“三字一拍”无疑比“六字一拍”的速度要慢。同样的道理,在同为“六字一拍”的每一小节中,“掣号”增多,小节内拍子数相应减少,其速度就相应放慢。明显的例子是第24曲《伊州》上下阕第4句词“雁来时”三字,比其它小节多了一个“掣号”由四四拍子变为三四拍子,因临近结尾,故在演唱时其速度相应放慢。这种速度变化,在《西江月》中更多。这表明了当时歌曲演唱中已具有节奏的松紧和速度的快慢变化,并非是一字一音的平铺直叙。

4. 从4首歌曲的歌词来看,其时所用的语音系统属中古音。如《伊州》“十载余”、“数附书”应押韵,故可知,“书”字不读“shū,而读“xù”。此曲中的“清”字,按中古不读“qìng”,而读齿音“ts‘ìng ”;“日”亦不读“rì”,而读入声字半齿音“nì”,等等。前述《西江月》“舵头无力”的“力”字为入声字,音调上应短促而有停顿,在演唱所有入声字时,似都应这样处理。这种入声字的唱法,至今还保存在昆曲中。

七、结　束　语

笔者在解译了P. 3808敦煌乐谱25曲之后,又试将其中的3首乐谱配成歌曲。从已译的曲谱来看,凡有标题或标题为“曲子”的乐曲,似都可以

① 见《词源》清刊本卷下,第3页。

配词。从已组合的四首词曲来看,第一首《西江月》词曲的上下阕结构虽然相符,但曲调本身却适合配用五十字的《西江月》词(下阕第1句该作六字),故又另配[宋]柳永的五十字体《西江月》以作比较。两首《伊州》的曲调为上下阕结构,但无上下阕结构的词。

《西江月》曲调第1乐段有反复,在处理上现作上阕词反复一遍。但是否先奏第1乐段再唱歌词,还是唱上阕歌词后再用第1乐段作间奏,也尚未可知。两首《伊州》现取王维两首七言绝句各叠唱两遍,是否为当时歌曲的原型,尚待考证。总之,目前敦煌乐谱的词曲组合尚处在初创阶段,随着研究工作的深入,相信今后会有更多的敦煌乐谱词曲组合稿出现,可以使一大批迄今仍属文学范畴的曲子词变成古代歌曲,这也是一件很有意义的工作。在这一方面,还需要词曲家们给予通力合作。

(本文原载香港中文大学中国音乐资料馆、香港民族音乐学会编《中国音乐国际研讨会论文集》,收入本书时文字稍有改动,增另配[宋]柳永的五十字体《西江月》一首。)

[附录2]

敦煌乐谱论著书录解题(上)

(1938～1987)

陈应时

琵琶古谱之研究([日]林谦三　平出久雄)

[日]《月刊乐谱》1938年27卷第一期。

《音乐艺术》1987年第二期(饶宗颐译、李锐清等校)

本文副题为《〈天平〉〈敦煌〉二谱试解》。作者在友人内藤湖南博士处获得法国P. Peilliot所赠之敦煌乐谱图片后,即和收在《续修大日本古文书》八(追加三)第三十七帙之七中的《天平琵琶谱》以及近卫家所藏之《五弦琵琶谱》等联系起来加以研究,揭开了敦煌乐谱研究之序幕。

本文作者声明:"余等研究古谱之至要目的,并非局限于企图恢复古曲之面貌,推定其古代之旋律、拍子及弹奏方法;将古谱改写成线谱,亦仅为手段,非为目的;而推定曲谱、演奏法、定弦法亦非主要。其目的乃在依据以上之结论,解释音乐史上最重要之课题——从文化史之角度研究乐理。"为此,文中首先对敦煌乐谱的曲名来源作了探讨,认为25曲中的《倾杯乐》不仅在中国隋代已有,而且在日本雅乐和日本文献中亦有传存。《西江月》、《心事子》、《急胡相问》、《撒金砂》均见唐代崔令钦撰《教坊记》,《伊州》一曲宋代郭茂倩编《乐府诗集》引《乐苑》云系"西京节度使盖嘉运所进",《慢曲子》见宋代王灼著《碧鸡漫志》等等,这是敦煌乐谱曲名最早的考证。

本文最早论定敦煌谱为琵琶谱,又归纳了敦煌乐谱所用谱字共二十个、《天平谱》为十四个,并和日本现行的雅乐琵琶谱的二十谱字作了比较,对两者的异同加以说明,认为它们是属于同一体系的谱字,从而判定敦煌乐谱用的是四弦四相琵琶。又判定敦煌乐谱中的"口"与"、"为拍子记号,前者为太鼓拍子记号,后者为小拍子记号,进而说明"由于日本雅乐中不存此

型”,故对此两个记号有待进一步研究。此外,文中对敦煌乐谱中的演奏记号和弹奏法、反复记号和琵琶定弦法都作了较为详细的解释。对敦煌乐谱的琵琶定弦,作者据三种书迹将它们分成三组,认为三组中每组乐曲的结句相同,故判定为三种定弦法。通过各组用字和同名曲《伊州》、《水鼓子》的比较,推测出第二组定弦与日本雅乐之“风香调”同型;第三组定弦与日本《三五要录》所说“夹钟(均)调”同型;两组十五曲均为宫调。对于第一组十曲的定弦文中未下定论,疑此十曲或为变宫调,或为变徵调。

本文为林谦三后来对敦煌乐谱的研究、翻译奠定了重要基础。

敦煌曲子词集(王重民)

商务印书馆,1950。

本书汇集了敦煌卷中的曲子词,作者在叙录中提及敦煌乐谱:“敦煌残卷中,别有工尺谱一卷(伯3808),载《倾杯乐》《西江月》《心事子》《伊州》《水鼓子》《长沙女引》《撒金砂》《营富》等八篇;舞蹈较长者两卷(伯3501,斯5643),载《遐方远》《南歌子》《南乡子》《双燕鸟子》《浣溪沙》《凤归云》等六谱。将来此三谱者,能被诸管弦,施于步伐,则不但古乐大明,倚声之事,亦可迎刃而解矣。”王氏称敦煌乐谱为“工尺谱”,对其后有的研究者产生影响。

敦煌曲初探(任二北)

上海文艺联合出版社,1954。

本书以敦煌曲辞为主要研究对象,涉及敦煌曲谱研究的内容亦不少:

1. 考定敦煌曲谱的抄写年代为公元933年(第224页);

2. 在《曲调考证》一章中,有对敦煌曲谱中《倾杯乐》、《西江月》曲名的考证(第96、104页);

3. 在此书“后记”中,专设“工尺谱”一节,认为敦煌曲谱共有九调,论证了敦煌曲谱和同名曲辞之间的关系“非一字一声”(第456页);提出了“谱内例以‘、’为眼,以‘口’为拍”的推断(第459页);认为《伊州》等“乃大曲之谱”(第457页);

4. 作者针对当时国内音乐界无人研究敦煌曲谱的状况,发出如下感慨:“音乐家于二谱(指敦煌乐谱和敦煌舞谱——陈注),亦未闻有所阐发;或仅视作古董,玩其形式而已,不问内容也,毋乃遗憾。”(第142页)。

中国敦煌古代琵琶谱的解读研究(林谦三)

[日]《奈良学艺大学纪要》1955年第五卷第一期。

本文用英文写成,共分四个部分,附有《天平琵琶谱》一首和敦煌曲谱中两种笔迹的《水鼓子》各一首的影印图片,另附敦煌曲谱二十五首原谱的临摹本,敦煌曲谱二十五首和《天平琵琶谱·番假崇》的译谱。

本文第一部分介绍了和唐乐有关的几种古谱:1.敦煌琵琶谱;2.《天平琵琶谱》;3.《五弦谱》;4.《博雅笛谱》。林氏认为这四种古谱是研究唐代音乐的重要资料。他之所以选择敦煌曲谱来进行研究,是因为这些保存在法国的曲谱,虽然受到欧美和中国学者的关注,但尚未有令人满意的研究结果。他认为如果不借助于保存在日本的古谱及其在日本的传承应用,对于敦煌曲谱的解读是不可能获得成功的。

本文第二部分按敦煌曲谱的三种笔迹,分三群列出二十五曲各首的曲名,指出其中的《倾杯乐》《伊州》《水鼓子》各有同名不同记谱的两种形式,《慢曲子》《急曲子》曲名又具有音乐风格方面的意义。据任二北著《敦煌曲初探》考证,认为《倾杯乐》《西江月》《心事子》《伊州》《水鼓子》《急胡相问》《长沙女引》等是唐代书里可以见到的曲名,但所谓"曲子"这种名称在盛唐时期尚未出现。因此,林氏推定敦煌曲谱二十五曲系唐末至五代期间(公元85~950年)的作品。

林氏据日本正仓院所藏唐代(约在日本天平时代)四弦四相琵琶和今日本雅乐琵琶同制,以日本雅乐琵琶二十谱字来推定敦煌曲谱所用相同二十谱字在唐代琵琶上的音位,又通过古今谱字的对照比较,证明它们是基本相同的。

林氏在探得敦煌曲谱二十谱字在四弦四相琵琶上的音位之后,提出依据日本雅乐琵琶"平调"的调弦法把第一弦定作#F的四度定弦,认为这与古代阿拉伯琵琶定弦是一致的;这种定弦也就是日本现存"盘涉调"的定弦。林氏又据《三五要录》列出了四弦四相琵琶的八种定弦(其中六种今尚在日本流传)。

本文第三部分,先按敦煌曲谱第一群十曲的用字,在前列八种定弦中推定出暂定以第四弦为a的三种定弦可能(Bdga、Adga、EAda),又据第一群各曲结音排除上述的EAda定弦可能,并据第一群7、8、9、10四曲中第一弦散音和第三弦第三相按音为八度音,选定Bdga为第一群十曲的琵琶定弦。按

同样的推定顺序,推定出第二群十曲的琵琶定弦为 Acea,第三群五曲的琵琶定弦为 A#cea;又用第二群中《心事子》译谱的不同音符构成八度的旋律片段和第二、三群中同名乐曲《水鼓子》不同音符而为相同的旋律片段来验证他所推定的第二、三群琵琶定弦的正确性。

本文第四部分,对敦煌曲谱二十个音高谱字以外的符号进行了解释,惟对谱中的“、”字宣称“其正确的意义现在未弄明白”,否定了其前在《琵琶古谱之研究》中以“、”为“小拍子”的观点,认为它是“小拍子以外的符号”。文中还对敦煌曲谱的演奏作了详细的探讨,在文后所附的 25 首译谱中,林氏又注上了他所解释的演奏技法符号。

敦煌琵琶谱的解读研究(林谦三著,潘怀素译)

上海音乐出版社,1957。

本书在林氏 1955 年英文稿基础上增订而成。此书在正文前列有敦煌曲谱二十五曲曲谱和日本近卫家旧藏古钞本五弦谱《秦王破阵乐》全谱和《饮酒乐》局部曲谱的原谱影印图片,以及日本正仓院藏中国唐代四弦四相琵琶的照片。其正文由原来的四个部分扩充为九个部分:(一)序说;(二)本谱的内容;(三)琵琶及其谱字;(四)琵琶调弦的原则;(五)本谱调弦的推定;(六)敦煌谱的表现方式;(七)演奏的实际;(八)结言;(九)附说。另有“跋”、“五线谱翻译凡例”和“敦煌琵琶谱的五线谱译谱”。

本书对前文所作的补充,主要有以下几点:

1. 加注说明,据任二北 1954 年《敦煌曲初探》(第 224 页),认为敦煌曲谱的抄写年代“大约是五代长兴四年(933)光景”(第 31 页);

2. 补充说明敦煌曲谱的三种笔迹,“这是表示因为抄写的人不同,或因抄写的时期不同,而成了三种样子的乐谱,以后才合为一卷的”,同时这三群又因使用谱字各有特徵,从而由三种样子的调各自成为“一群”(第 33 页);

3. 不同意任二北把敦煌曲谱列为“九调”,亦不同意任二北把《慢曲子》《曲子》《急曲子》一概作为某曲的附随曲的观点,而认为它是“异调同名的曲子”,全谱该作二十五曲(第 34 页);

4. 以正仓院所藏八世纪笙管、竽管上的谱字和敦煌琵琶谱字作比较,前者仅比后者少三个谱字;因前者所用的谱字为繁体字,故对考察敦煌曲谱谱字的读音及其简写形式提供了线索(第 36 ~ 37 页);

5. 在推定敦煌曲谱琵琶定弦时，又补充“参考了《琵琶诸调子品》和《三五要录》所说的种种琵琶调弦的类型”这一重要内容（第39页）；

6. 补充说明推定调弦的七条原则（第39～41页）；

7. 增列二十五曲三群的结句谱字七种（三曲缺结句谱字），从而认为“同一群内的诸曲是有着同一的调弦”（第42页）；

8. 在推定三群的琵琶定弦前，各补列了各群所用谱字的音位表，并统计了每种谱字在各群中的使用频率数（第43、45、47页）；

9. 在“结言”部分补充归纳《解读》的七个要点（第57～58页）；

10. 增加“附说”一节，取《五弦谱》和《博雅笛谱》中共有的《崇明乐》的八拍子旋律，用横笛、笙、筝、琵琶、五弦演奏作比较，由此看出“它是以平行的曲调为主体去发挥每一乐器各自的特色”，从而认为日本雅乐中的唐乐“还是相当地承袭着唐代音乐的面貌”，断定：“要了解真正唐代的音乐并不是不可能的”（第58～61页）；

11. 在“五线谱翻译凡例”中又增加了（五）（八）（十）（十二）（十四）（十七）（十八）诸项原英文稿本中所没有的七点说明（第63～64页）。

潘怀素在此书的“译者引言”中，对林氏的《解读》，提出了三点商榷性的看法：(1)“林氏用《五弦谱》谱字的音位来推断乐琵琶四相上的音位谱字，似乎还有重新推算的必要”；(2)林氏对于“变调出现于唐代的二十八调中，且认为唐代末叶音乐上有了风潮。这也是值得重新探讨的”；(3)“（敦煌谱）应有其自己的演奏法”（第3～4页）。

敦煌琵琶谱读记（饶宗颐）

《新亚学报》1960年第4卷第二期。

全文共分九个部分：一、引言——敦煌琵琶谱与龟兹乐谱；二、卷子情状（附敦煌曲谱的首末两段原谱图片）；三、曲调考略；四、论弦柱名（附日本琵琶及笙谱谱字对照表，日本正仓院所藏笙管谱字古今体对照表）；五、论音符记号与曲调体制（附论抢与挨，附论唐时胡琴、琵琶分秦楚声）；六、琵琶弦名溯源兼评林谦三之敦煌琵琶谱调弦说（附中日琵琶曲调关系之推测）；七、略论琵琶谱源流；八、裴洛儿与《倾杯乐》（附火凤曲小考）；九、余论——由敦煌琵琶谱论板拍及工尺简字之起源（附录大英博物馆藏敦煌舞谱）。

本文继林谦三之后再次认定敦煌乐谱为琵琶谱，文中说：“是谱国人多

名曰工尺谱，然所记乃是琵琶弦柱名，与工尺不类，正其名称，宜题作‘琵琶谱’云”。并据文献记载唐时有“龟兹乐谱”名称之存在，故认为敦煌石室所藏之曲谱“似可定为龟兹乐谱”。

本文作者曾在法国巴黎国家图书馆观录过敦煌曲谱原件，因此在文中提供了迄今为大家所忽视的重要情况：“由长沙女引过遍，字体颇草率，以至卷末水鼓子，下即残缺。长沙女引过远处，细审之，纸系粘接，中间有无缺字，不可得知”。“急胡相问第一行第五字之‘ス’，即以墨点去，故影本（指今大家所见的向达影本——引者注）作‘又’形”，向达影本系在卷子装样前所摄，不及在卷子装裱后清晰；林谦三又未见过原件，故对卷首‘品弄’二字持有怀疑态度。”饶氏所见的是经装裱后的卷子，故对卷首的“品弄”二字给以肯定，并认为此套曲谱应包括“品弄”在内共十调；为了弥补向达影本首末两段曲谱之不清晰，本文又另附此两段曲谱的饶氏摹写本。

本文对敦煌曲谱中除《长沙女引》《撒金砂》之外的其他八个曲名作了详细的源流考证；又据日本《大神雅季之怀竹抄》，以及天平谱等文献资料对敦煌曲谱所用的谱字作了详细说明；并对林谦三所论及的敦煌曲谱体制作了如下补充：(1)据王灼（碧鸡漫志）记载，“十六拍为《慢曲子》通例”；(2)敦煌曲谱中的“重头”即《词源》所说的“叠”；“尾”即“解”；敦煌曲谱之结句分“异曲而弦柱名相同”及“同曲而弦柱名互异”两种。又据文献记载认为，唐时琵琶有秦楚声之别，《伊州》等曲是“标准之秦声”，《长沙女引》“或与楚声有关，未可知也。”

饶文对林谦三按三种字体所定的三种调弦法，还提出了如下的商榷性意见：“(1)字体之不同，无关于曲调；又谱字所记，乃属弦柱名，其音可变动不定，属同弦柱名，因宫调不同而每异其工尺。(2)结声所以定其宫调，只要看其结尾主音，不必全看其‘整句’，此即所谓‘住字’也，二十八调住字各有不同，故欲从曲子最末一整句，推知其宫调，其途径反嫌迂远，因一整句除主音处其余增减变化也。故本谱收句弦柱相同者，其工尺未必相同。(3)曲谱最末一句有在‘煞’字之下者，（如《倾杯乐》之急曲子，《教坊记》云：‘声曲终谓之合杀’。）如是其主声似在‘煞’之上，非在此最末一句。尚有记谱时，隔开一字之位置者（如《长沙女引》《伊州》），此即《词源》所谓曲尾，但取馀音，不足以定主声。有时得以他曲‘解’之，则尤非住字本音矣。”

饶文还认为敦煌琵琶谱之发现，对中国音乐史尚有若干问题可提出研究，如唐代记拍之方法、工尺谱字之来源等，并对此两个问题提出了自己的

见解。

东亚乐器考(林谦三)

音乐出版社,1962。

本书于1957年著成,经欧阳予倩请人译成中文后由音乐出版社(书中未署译者姓名)出版。林氏在此书中论及唐代琵琶的定弦原则(第262页);据《乐书要录》(转引自《三五要录》)的琵琶十二均调和公元第九世纪日本藤原贞敏在扬州从廉承武传受的《琵琶诸调子品》,列出了唐代琵琶的二十多种定弦法(第263~270页)。林氏在此书中亦论及"敦煌琵琶谱"的"调",因为前已有论文发表,故这方面没有详细论述,仅列出了在《解读》中已论证过的三种琵琶定弦法。

中国古代音乐史稿(杨荫浏)

音乐出版社,1964。

书中在论及敦煌乐谱时仍沿用工尺谱之说:"敦煌出现的后唐明宗长兴四年(933)所写的唐代乐谱,就是属于工尺谱的体系。宋人称这种工尺谱为'宴乐半字谱',是当时教坊中间通用的一种记谱符号。"并加注解说明:据陈旸《乐书》卷119,卷130,"教坊正部头花月新等所注宴乐半字谱,很可能就是教坊筚篥上所用的工尺谱。这种谱,据陈旸的说法,是唐朝传下来的"(第270页)。

正仓院乐器研究(林谦三)

[日]风间书房,1964。

书中扉页后的影印图片中,除敦煌曲谱《水鼓子》原件照片之外,还有引人注目的"敦煌文书中的琵琶二十字表"(即伯希和编号3539经卷反面的二十个谱字)。此书第五章专门论述日本奈良时代的音乐,在其中的"琵琶·笙谱字考略"一节(第241~250页)中,林氏列表将日本近体琵琶谱字和《天平琵琶谱》《敦煌琵琶谱》《五弦谱》三者的谱字作了比较(第243页),其结果基本相符;之后,又用伯希和编号3539的二十个谱字和由上述三种古谱中所归并出琵琶的四弦四相及定弦上的二十个音位谱字列表对照(第244页),其结果亦基本相符。对于在字形上稍有不同或为草体、简体和繁体之别的几个谱字,林氏一一作了说明,认为在音位上有出入的仅有两

个,即第三弦第三相上的谱字和第四弦第二相上的谱字两者正好颠倒。林氏以伯希和编号3539的二十谱字为根据,认为敦煌曲谱所用的谱字和日本琵琶谱古体字相通,为当时琵琶谱正统字体(第244~245页)。

琵琶谱新考(林谦三)

[日]《奈良学艺大学纪要》(人文、社会科学版)1964年第十二卷。

本文副题为《专论琵琶记谱和演奏法的变迁》。分(一)前言;(二)谱字・记号・符号;(三)记谱法;(四)结语。另附(一)《琵琶诸调子品》旧考勘误;(二)《南宫谱》的序和跋。

林氏在本文的前言中将琵琶谱的发展分为三个时期:1. 奈良(公元710—748)时代—平安(公元794~1192)初期; 2. 平安初期—中期;3. 平安中期—现代。在第一个时期中包括《天平琵琶谱》、《敦煌琵琶谱》和《五弦谱》;第二个时期包括日本宫内厅书陵部本《琵琶谱》(此谱有两种刊本:甲本2卷,内容有(1)《南宫〔贞保亲王〕琵琶谱》序、目次和曲谱13种〔有残缺〕;(2)唐传《琵琶诸调子品》有壹越等27种定弦。乙本1卷,内容缺《南宫琵琶谱》的序和目次,但曲谱除比甲本的13种多一种之外,另有调子谱18种)。第三个时期包括《源经信笔・琵琶谱》(《春杨柳・琵琶谱》)《三五要录》《三五中录》和《三五奥秘抄・音乐杂集・愚问记》上卷合册。

在本文第二部分中,林氏列表对古代和近体琵琶、笙、筝的八种谱字作了比较,它们基本上是一脉相承的。林氏又对琵琶谱发展三个时期所用谱字附加的文字及其他记号和符号作了解释。引人注目的是对《解读》未进行解释的"、"号的说明,林氏释此号为"返拨",在琵琶谱的第三个时期中变为加在谱字左下方的"V"。

在本文第三部分中,林氏采用由近及远的考证方法,先释第三个时期的琵琶各种记号和符号,然后倒推至第二、第一个时期的琵琶谱记号,并给以解释。又认为唐谱中有四拍子、六拍子、八拍子之分,分别由四、六、八个谱字组成拍子群;唐谱基本上是一字一拍。

本文第四部分为全文的结语。林氏认为四弦四柱琵琶起源于伊朗,传入中国后在调弦法上有所发展,从武则天时的《乐书要录》残存部分来看,当时琵琶已使用旋宫十二均;又据沈括《梦溪笔谈》,盛唐时代的贺怀智《琵琶谱・序》中已记载了琵琶八十四调。虽然琵琶谱始于何时尚有不明,但盛唐时代业已形成,且实物证明,一直到五代还在使用。唐代琵琶谱传到日

本以后，虽有变化，但第三个时期（公元第九世纪）起，记谱法一直稳定，其谱字沿用至今。

本文的附录据日本宫内厅书陵部出版的平安古钞本《琵琶谱》纠正了林氏1962年出版的《东亚乐器考》一书的《琵琶诸调子品》一节中的某些错误。

本文附录中还抄录了《南宫谱》的“序”和“跋”全文，并加以说明。

雅乐——古乐谱的解读（林谦三）

［日］音乐之友社，1969。

本书由东洋音乐学会编入《东洋音乐选书》出版。书中集林氏研究古谱之大成，将其古谱研究论文的主要篇目悉数收入，其中有林氏重新修订的《敦煌琵琶谱的解读》一文。此文中译本（陈应时译·曹允迪校）载《中国音乐》1983年第二期。

本文在结构上将1957年《解读》的9个部分归并为5个部分（将《解读》的二、三、四合为第二部分，六、七合为第四部分，删去“九、附说”和“跋”，“五线谱翻译凡例”重新说明，由原18条变成16条）。其重要的修改之处在于对敦煌曲谱第一群10首的琵琶定弦之重新改订，并据《新考》视“、”号为“返拨”的解释，对敦煌曲谱25首作了重新翻译和校订。

《解读》的第一群琵琶定弦为Bdga，本文重新推定出（一）EAda和（二）Adga两种定弦可能，又据第一、二群中同名乐曲《倾杯乐》的相同旋律片断选取（一）EAda的定弦（第208～210页），故据此定弦译出的敦煌曲谱第一群10曲，与原《解读》所译出的曲谱大不相同。本文所译出的25首曲谱，对原《解读》未加解释的“、”号，采用《新考》的解释——“返拨”（第217页），并另用演奏法记号（V）在译谱中一一标明。

敦煌曲（饶宗颐、［法］戴密微）合著

法国科学院出版社，1971。

饶氏在此书引论之中篇，第六《敦煌曲与乐舞及龟兹乐》（页28～34）一节，初次介绍英国藏卷刊S.2440中，队仗有“青一队、黄一队”之语，以说明唐末之队舞，复引证他卷言及“龟兹韵宫商”，说明敦煌乐舞所受龟兹部伎之影响。复举P.3539一小张琵琶二十谱字内记：“散打四声、头指四声、名指四声、小指四声”以明当日琵琶之使用，除行文所谓槽拨，又兼用指弹。

指出"口"号,表示太鼓拍子,大抵隔六字,记以"口"号。书末图版部分,将 P.3539 之二十谱字及 P.3808 之琵琶二十五曲谱,照原文全部影印,对研究者有极大帮助。

中国音乐史论述稿(张世彬)

友联出版社有限公司,1975。

此书被编入香港《友联学术丛书》出版。张氏在书中论及敦煌乐谱时认为:五代后唐之时流行以"曲子"一名,称呼短篇歌曲。而此卷上亦出现'慢曲子"、"曲子"、"急曲子"三名,可见此批曲谱,最可能是歌曲伴奏谱。又因其所用谱字与琵琶上之二十字完全符合,所以知是琵琶谱。认为谱旁的"口"字最可能是"句"字的减笔,即是曲拍符号。小黑点在藤原贞敏传到日本的琵琶谱上,称为"放点"。张氏对林谦三把此号作"返拨"解释为"挑"提出异议,认为谱中"挑"另外有记号,实在没有重复的必要,故尚待研究。张氏又认为,敦煌乐谱未明记定弦法和音律,故现在还不宜翻译(第297页)。

中国古代音乐史稿(杨荫浏)

人民音乐出版社, 1981。

本书是1964年版的修订补充。书中对于敦煌曲谱的论述,仍按1964年版稿本,未作修改。

中国音乐史·乐谱篇(薛宗明)

台湾商务印书馆,1981。

此书集中国历代乐谱之大成,其中在《琵琶谱》一章中设有《敦煌琵琶谱》一节,对此谱的抄写年代、曲谱概况、谱字及调弦法、林谦三的研究结果等方面作了介绍。

敦煌曲谱研究(叶栋)

《音乐艺术》1982年第一期;《音乐研究》1982年第二期。

本文运用了林谦三以琵琶解读敦煌曲谱的方法,又采用林氏第二群(10曲)、第三群(5曲)的琵琶定弦,结合任二北的"眼拍说"来解译敦煌曲谱。文中提出了一些新见解,主要有以下几点:

1. 否定了林谦三第一群前十曲的琵琶定弦,另立定弦 dfgc[1];

2. 将原谱前十曲中所有第三弦第三相上的谱字一律改作第二弦第三相上的谱字,因此其前十曲译谱和林氏译谱有很大不同;

3. 采用了任二北"眼拍说",在译谱时又根据此说加了一些"眼"号,虽然其第二、三群十五曲因采用林氏定弦,故其谱字的相对音高翻译与林氏译谱基本相同,但二十五曲的节拍节奏形式与林氏译谱大不相同;

4. 采用了任二北敦煌曲谱是大曲的推断,因而认为敦煌曲谱二十五曲是"由一系列不同分曲组成的唐大曲",并列表将二十五曲与大曲曲式作了比较;

5. 认为敦煌曲谱作为一部"大曲","全曲由三种音阶——燕乐音阶、清乐音阶和古音阶(一称雅乐音阶——原注)组成";

6. 认为敦煌曲谱"全曲兼具词曲音乐联套的特点","该套曲谱同曲辞与声乐"的关系"密切"。

《敦煌曲谱研究》的发表,引起了舆论界的注意。各地报纸、广播电台都相继对叶栋研究敦煌曲谱的事迹进行报导,一致给以肯定性的评价,认为叶栋对敦煌曲谱"破译成功"。

叶栋所译 25 曲载《音乐艺术》1982 年第二期,总标题为《敦煌唐人曲谱》。

唐燕乐四宫问题的实践意义(黄翔鹏)

《中央音乐学院学报》1982 年第二期。

本文副题为《杨荫浏〈中国古代音乐史稿〉学习札记》。文中指出:"摆在我们面前的未决问题,有敦煌唐人大曲谱(五代,唐明宗长兴四年,即公元之 933 年抄件),可能是固定名工尺字筚篥谱(谱式的乐器根据,势必影响到译谱问题)"。"如果要解决敦煌唐人大曲谱的翻译问题,除了它特有的字谱符号问题以外,就必须解决唐燕乐二十八调宫调系统是否同于宋代的问题了。""过去见过的敦煌唐人大曲谱的翻译,除了符号问题以外,对宫调的错误解释也是造成曲调扭曲,唱不成声的原因"。

敦煌音乐(庄壮)

《阳关》1982 年第三期起连载。

本文对敦煌石窟中有关音乐的资料作了全面介绍。在《阳关》1982 年第五期所载《敦煌卷子中的音乐记载》一节中,有"乐谱"和"敦煌乐谱"两

段文字。"乐谱"一段介绍了伯希和编号为P.3539的二十个谱字;"敦煌曲谱"一段则介绍了伯希和编号为P.3808的25首曲谱的曲名,并认为"这25首曲子,均未见有歌词,很有可能是供乐器演奏的。"文中同意林谦三《敦煌琵琶谱的解读研究》一书的有关论述,认为林氏已将敦煌曲谱25首翻译到五线谱上,那末"其他敦煌音乐只要我们认真加以研究、探讨,是能够听到这些古老的美好乐曲的。"

敦煌曲谱破译质疑(毛继增)

《音乐研究》1982年第三期。

此文对叶栋的《敦煌曲谱研究》基本上持否定态度,认为叶栋和林谦三"研究的路子是一致的,他们所译谱的音是基本相同的",并据杨荫浏、李纯一结论,认为用琵琶谱来翻译敦煌曲谱"此路难以通行。"

应该如何评论《敦煌曲谱研究》(陈应时)

《广州音乐学院学报》1982年第四期。

本文不同意毛继增的评论方法,认为他没有把对方文章弄个通透,因此没有正确对待叶栋的研究成果。毛文否定敦煌曲谱为琵琶谱的论据、理由是不充足的,凭借一些未经判明确切年代的古曲古谱来评判敦煌曲谱翻译工作是不可靠的;古谱翻译的正确与否,应该主要看译谱者所持译谱依据是否可靠。文中说明叶栋译谱确有错误之处,拟另文专叙。

解译敦煌曲谱的第一把钥匙(陈应时)

《中国音乐》1982年第四期。

本文副题为《"琵琶二十谱字"介绍》。文中认为伯希和编号3539的敦煌"琵琶二十谱字"和敦煌曲谱25首所用谱字基本相同,故足以证明用琵琶谱来解译敦煌曲谱的路子是正确的。"琵琶二十谱字"是解译敦煌曲谱的第一把钥匙。

唐声诗(任半塘)

上海古籍出版社,1982。

本书分为上、下两编,依据大量文献资料、综合诸家之说来研究唐——五代的诗乐和诗歌,内容非常丰富。该书上编第四章第二节"现存乐谱概

况”论及敦煌曲谱时说:“敦煌石室唐人写本中有乐谱一卷(伯希和编3808),存于巴黎,其解说已详见日本林谦三著《敦煌琵琶谱的解读研究》。此本内列曲调名九:《倾杯乐》《西江月》《心事子》《伊州》《水鼓子》《急胡相问》《长沙女引》《撒金砂》《营富》,其中仅《长沙女引》(疑即《拓枝引》,详《敦煌曲初探》……)及《营富》(疑即《瀛府》)二调名为《教坊记》、《唐会要》等书未载,余七曲名均见《教坊记》。就中《水鼓子》乃七言四句声诗,见《乐府诗集》;《伊州》有大曲,有杂曲,均诗体,均有传辞,《倾杯乐》、《西江月》之传辞,虽皆长短句,但初唐《倾杯乐》为六言声诗体,已用于艳曲,见许敬宗《上恩光曲子名》;此谱所配之《倾杯》辞如何,不知。另伯希和编3719号写本之背面,有《浣溪沙》残谱少许。谱内屡注‘复’字,未知何意,为前述九曲之谱内所无”。

此书第四章第十节“节拍”中说:“至于曲名冠以‘急’字者,应皆急曲子(《乐府杂录》于《黄骢叠》下注‘急曲子’)。敦煌曲乐谱九调中,有五个分‘急曲子’、‘慢曲子’二种……林谦三《敦煌琵琶谱的解读研究》指谱内原标‘慢曲子’、‘又慢曲子’、‘急曲子’、‘又急曲子’之处曰:‘我却认为异调同名曲子,‘慢曲子’和‘急曲子’等,也应分别作为一曲计算的’。在乐谱解读研究中,数量上如此分别计算,当无不可;但对此等之次序在后,而又标明‘又急曲子’或‘又慢曲子’者,若认为独立单行之曲,而不附属于位在前面之某某一定曲名,则与我唐乐之一般性质不符;对于此等‘又’字之含义,设若放弃不顾,与我汉文文理与习惯亦不符也”。

对于林谦三的“拍子说”,书中亦提出质疑:“林谦三氏《敦煌琵琶谱的解读研究》于谱内所见之‘口’,肯定为节拍符号,而于谱内所见之‘、’,则否定其为小拍子’之符号。因此,依据谱内‘口’之位置,遂立说曰:‘每隔六个谱字有一拍子的曲子,叫做六拍子,四个的场合叫四拍子,八个的场合叫八拍子。不问哪一种,在本谱上都可看到’。按所谓‘曲子叫做六拍子……四拍子……八拍子’,究指彼邦雅乐之事欤?抑兼指我唐代俗乐之事?林氏未曾说明,且林氏所谓八拍子等,乃曲之类名;若……八拍子、八拍蛮、十拍子等,乃唐代之曲牌名;而‘八’与‘十’之含义,并不同于林氏所言,指谱字之多寡也。关于‘三十拍促曲’之说,此义益明。唐曲分‘簇拍’与‘非簇拍’,非常突出。林氏绝非不省,乃论节拍中,对此始终不加理会。解读唐谱,若不求贯通于唐乐之史实,不可。”

书中附有“声诗格调图谱”,其中选刊了敦煌曲谱中的《水鼓子》(二

首)《伊州》(三首)和伯希和编号3719的《浣溪沙》残谱摹写本。

古代丝绸之路的音乐(岸边成雄)

[日]讲谈社,1982。

此书把敦煌曲谱列为古代丝绸之路音乐的组成部分。书中以图片形式展示了日本正仓院所藏唐代四弦四相木拨琵琶和《倾杯乐》、《又慢曲子西江月》、《又慢曲子》三首敦煌曲谱的原谱照片,以及林谦三的《倾杯乐》五线谱译谱等。书中提及日本林谦三、中国叶栋的敦煌曲谱研究。

中国音乐史纲要(沈知白)

上海文艺出版社,1982。

书中在论述工尺谱时说:"字谱由龟兹传入,此说并无根据,但以敦煌唐代大曲琵琶谱为证,则工尺谱确是以唐代字谱转变而成的。王光祈从西洋琵琶与手法谱 tablature 的关系而推想工尺谱最初可能是一种管乐器的手法谱,这种假定似颇近情。"

评《敦煌曲谱研究》(陈应时)

《中国音乐》1983年第一期。

本文认为叶栋在《敦煌曲谱研究》中提出了一系列新见解,但这些新见解能否成立,关键在于译谱的正确与否。叶栋在另立敦煌曲谱第一群定弦时,其论据尚嫌不足,且将第一群十曲中所有第三弦第三相上的谱字一律改作第二弦第三相上的谱字后,无论其定弦如何、节拍节奏翻译得怎样,其十曲的译谱都不可能被认为是敦煌曲谱的译谱了!

验证《敦煌曲谱》为唐琵琶谱(应有勤、孙克仁、林友仁、夏飞云)

《音乐艺术》1983年第一期。

本文从《敦煌曲谱》二十谱字在诸分曲中的分布规律和组合特征;从《乐家录》、《三五要录》中关于唐琵琶四条弦的定弦,其音高由里向外次第升高的记载;从唐代有雅乐、清乐、燕乐三种音阶及唐代调式理论中"俗乐二十八调为七宫、七商、七角、七羽而无徵调"的说法;从《琵琶诸调子品》、《三五要录》所载唐琵琶定弦须为正声而不得用偏声等作为已知条件和推

导依据，运用“筛选法”得出了结论：(1)《敦煌曲谱》可确认为唐代四弦四相琵琶谱；(2)叶栋所提出的第一至十曲的定弦为角、徵、羽、商(d f g c^1)的主张不符合演奏生理和唐代调式音阶的规律。经与叶栋商榷研究，由叶对谱字“ㄟ”作了进一步辨认后，第一至第十曲的定弦应为角、徵、宫、商(d f $^{\flat}$b c^1)；(3)根据推导出的定弦法，《敦煌曲谱》确可分为第一至第十曲、第十一至第二十曲、第二十一至第二十五曲三群。

在《验证〈敦煌曲谱〉为唐琵琶谱》一文后面，该刊又附发了叶栋的《〈敦煌曲谱研究〉作者的话》。文中说明了在第一至第十曲的琵琶定弦上，已与应有勤等“取得了一致的意见”，“确认应择取最佳的‘角、徵、宫、商’定弦为好。”与此同时，叶又强调了“第一群谱字定弦的第三弦定音以‘羽’音提高小三度为‘宫’音后，如与日本学者林谦三……《敦煌琵琶谱的解读研究》中第一群谱字定弦的音程关系比较来看，仿佛是相同的，各弦相隔分别为‘小三度——纯四度——大二度’，但林氏结论为‘变宫调或者变徵调’。这样，其定弦关系虽说合理，但其译音和所作结论则有问题，因定弦音中有‘偏音’(变徵)，结音为非正声音’(变宫调或变徵调)，均不符合唐代琵琶定弦法和当时的乐风。”接着叶又认为林氏六十年代在《敦煌琵琶谱的解读》一文中改变第一群谱字定弦(第一弦定音比后两群谱字的第一弦定音低纯四度)，各弦相隔分别为“纯四度——纯四度——纯五度”的做法，其调式为角虽说合理(作为变宫调仍不妥当)，但其定弦关系在转入下一群定弦时变更颇大，结音奏法及其形成的合音关系与其它两群谱字的结音不同而跳动大，不属一般的同一和音范畴，调式也不够明确，并且调首音不同也不符合当时有的琵琶旋宫调弦法中“调首同律”之说。文末，叶栋又根据变更后的定弦，附了一首分曲(第一曲《品弄》)译谱的“修订稿”。

论敦煌曲谱的琵琶定弦(陈应时)

《广州音乐学院学报》1983年第二期。

本文对敦煌曲谱的琵琶定弦重新作了推定，其结果和日本林谦三在《敦煌琵琶谱的解读研究》中所得的结果相同，因此认定林氏在1955～1957年间所推定的三群琵琶定弦是正确的，并认为叶栋在《敦煌曲谱研究》中另立的第一群十曲琵琶定弦不能成立。林谦三所以在1969年又重新另订第一群十曲的定弦，仅说明了原来的琵琶定弦在推定的程序上不够严密，而并非原来推定的琵琶定弦有误，故无须改变。

《佛本行集经,优波离品次》琵琶谱符号考(席臻贯)

《音乐研究》1983年第三期。

本文副题为《暨论敦煌曲谱的翻译》,文中对毛继增在《敦煌曲谱破译质疑》一文中提出的敦煌卷P.3539上的琵琶谱符号"是谁在何时加上去的呢"这一问题,在经过详细考证之后,作了明确的回答:"出于僧人之手","写于唐至五代的归义军时代(911年—935年间)"。

本文据《新唐书·礼乐志》的八音记载,对照P.3539的指法符号,确认"散打四声"者为丝属乐器。据P.3539"每指(及散打)'四声'",断定其必然是四弦乐器——琵琶;经对照比较P.3539指法符号和日本雅乐琵琶二十个谱字,其音位完全一致,从而进一步断定P.3539的指法符号为琵琶指法符号。因P.3539的琵琶符号和敦煌曲谱符号相一致,故认为"敦煌曲谱必然属于琵琶谱的论断也随之成立","把敦煌曲谱认作就是'工尺谱前身'的唐朝'宴乐半字谱',似颇缺乏科学根据,也不符合工尺谱一字一声的基本规律。"

本文不同意把敦煌曲谱称作《唐人敦煌曲谱》,而认为"当称《五代敦煌曲谱》,似更妥帖"。对于叶栋的敦煌曲谱研究,文中指出其译谱的调式、琵琶定弦均未能与史籍记载相符,琵琶定律"未免有信手拈来,不加考究之嫌",故不能认为是"破译成功"。

本文还据文献记载,断然否定"敦煌曲谱是一部大曲"的说法,提出了敦煌曲谱是当时寺院音乐活动中"歌舞剧"形式的伴奏谱这一新见解。

论燕乐半字谱(何昌林)

《文献》[1983]第十七辑。

本文副题为《从敦煌写卷伯字3539谈起》。文中考证伯字3539乐谱的书写年代为公元923年之后,伯字3808乐谱抄于933年后不久。又将中国古谱分为十类,把敦煌乐谱列人"燕乐半字谱"的"指位谱系统",并对琵琶谱从"音位谱"到"指位谱"的发展过程作了描述。文后附补充说明,增补敦煌乐谱已发现的资料尚有伯字3719的《浣溪沙》;伯字3539(卷背)的书写人是依附于莫高窟三界寺的半自由民的一个"团头";伯字3808(乐曲25段)的抄写人是敦煌僧侣梁幸德的三位助手,抄写地点:洛阳,抄写时间:公元934年闰正月。

《敦煌琵琶谱的解读》译后记(陈应时)

《民族民间音乐研究》1983 年第三期。

文中比较了林谦三 1969 年修订稿与 1957 年稿本之间的异同。对于林氏 1969 年修订稿,译者以为尚有可商榷之处,但未具体指出。

海外敦煌曲研究小谈(席臻贯)

《阳关》1983 年第六期。

本文是作者在法国巴黎国家图书馆查阅敦煌卷原件并访问吴其昱博士的笔录。吴其昱 1948 年留法,为法国国家文学博士,法国国立科学院研究员。吴认为敦煌曲谱的解读相对来说要比舞谱容易,已有不少中外学者对此作出了相当的贡献。他说国外很注意上海音乐学院副教授叶栋"破译敦煌曲谱"的报导,但他看到的这方面材料还较零碎,需详尽研究后才能发表意见。但至少可以认为,叶栋的破译,在节奏问题上未能解决。

敦煌曲谱研究尚须继续努力(陈应时)

《西安音乐学院学报——交响》1984 年第二期。

本文归纳了敦煌曲谱研究中有争议的几个问题:25 曲的结构和体裁、谱式、琵琶定弦、宫调和谱字符号的解译等。文中将敦煌曲谱的谱字符号分成音高谱字、汉字术语、其他符号三类,并在每一个谱字符号后,集中以往诸家对之所作的解释。文后附林谦三 1969 年修订的译谱凡例和 25 曲译谱。

敦煌石窟音乐(庄壮)

甘肃人民出版社,1984。

这是一部关于敦煌石窟音乐史料的专著。此书是在作者于《阳关》连载的长文《敦煌音乐》基础上修订而成。全书除引言、结语外,分"中原、西域音乐艺术的交流和壁画伎乐图像"、"壁画中所见的乐器、乐队、乐舞图像"、"敦煌卷子中的音乐记载"、"历代洞窟伎乐盛况"四个部分。第三部分"敦煌卷子中的音乐记载",列举了目前已知的琴谱、音乐部(包括乐器、演奏法和歌舞场面及其内容情绪要求等方面的记载)、乐谱(P. 3539、P. 3719)、敦煌曲谱(P. 3808)、敦煌舞谱和敦煌歌词等方面的内容,尤其对敦煌曲谱的介绍更为详细。书中统计了敦煌曲谱 25 曲每曲所用的谱字数,分

别举出每曲所用不同的谱字和符号,认为"前人已经对敦煌曲谱做了多方面的研究工作,并获得了重大成就。但研究工作不能就此终结,它还有很多问题尚待进一步研究考证,还有些问题尚待在充分论据的基础上,求得完整、准确、科学的定论"。

书中据敦煌壁画,将其中乐器分为打击乐器、管乐器、弹拨乐器三大类,并分别加以考证。又将乐队组合形式分成"分散单个乐队""队列乐队""宫廷乐队"三类,队列乐队分横线形、八字形、斜向形、正方形、三角形、月牙形、混合形等七种。书中另附图片可供参照。

敦煌壁画中隋唐乐器及其组合形式(蒋咏荷)

《沈阳音乐学院学报——乐府新声》1984年第三期。

本文作者曾考察了70个隋窟和228个唐窟的乐舞壁画,认为隋窟壁画中的十九种乐器与《隋书·音乐志》所载龟兹乐乐器大部分相合。文中将唐窟壁画各乐舞图中的乐器组合形式归纳为六类:

(1) 以吹奏乐器为主;

(2) 以弹拨乐器为主;

(3) 以打击乐器为主;

(4) 吹奏与打击乐器并重;

(5) 弹拨与吹奏乐器并重;

(6) 弹拨、吹奏与打击乐器并重。

在论述每类乐器组合形式时均附有清晰的白描临摹图。文后附有本文所涉及的各洞窟乐器表。

《敦煌琵琶谱记》的来龙去脉(何昌林)

《阳关》1984年第五期。

本文"从P.3808《讲经文》与《唱词》中所潜藏的秘密"和"敦煌僧侣梁幸德的行踪"两节考证出"《敦煌琵琶谱》的抄写年代是934年闰正月,抄写地点是洛阳,抄写人是梁幸德的三位助手,从而纠正了通常以为"该件抄于933年"之误,同时为林谦三"或系宋代人所抄(960年后)"之疑作出了明确的回答。文中以"孙光宪"《北梦琐言·王氏女》条作为线索,以南平国高从海与后唐的关系为背景,以南平国玉泉寺僧参与长兴四年应圣节讲经活动作为框纽,从而初步证实:"《敦煌琵琶谱》实乃《王氏女琵琶谱》之转抄

件”,进而又勾出“成都《王》谱——江陵——洛阳(转抄成《敦》谱)——张掖(残存一卷)——敦煌——巴黎”这样的脉络。

敦煌曲谱第一群定弦之我见(席臻贯)

《西北师院学报》增刊《敦煌学研究》1984 年 10 月。

本文首先披露了何昌林欲将“敦煌曲谱”按抄写年代改称为“长兴琵琶谱”的设想,后指出前人将 25 曲按抄写笔迹分成三群而确定三种不同定弦的根据不甚充分;三种定弦也并不如有人所设想是一个人在演奏过程中通过转轴定弦来完成的。文中认为“三种定弦由三个人轮流来演奏”,“演奏者自己抄谱自己演奏”,故成三种笔迹。对于 P. 3539 二十谱字中三弦三相和四弦二相上的两个谱字,又据 25 曲曲终扫弦判断谱中有笔误,故应该互换。对于 P. 3808 第一群十曲的琵琶定弦,文中推定为连续四度定弦法。

敦煌琵琶谱《浣溪沙》残谱研究(饶宗颐)

《中国音乐》1985 年第一期。

饶氏在文中说:“我在把所有关于敦煌琵琶谱新近的论著读完之后,给我的印象是一些不必要的疑难原是由于对巴黎卷子原物的认识不够所引起。……很可惜介绍到国内的照片和记录不是摄影不清晰,便是记录得不准确,才引出许多不必要的误解。”

文中称 P. 3808 25 曲为“甲谱”,P. 3539 二十谱字为“乙谱”,P. 3719《浣溪沙》残谱为“丙谱”。指出叶栋把甲谱看成大曲是说不通的。认为“由于国人对日本雅乐琵琶演奏谱的隔膜,故对敦煌乐谱产生不同的论断。在日本现行琵琶谱与敦煌甲、乙谱谱字只有一些字形上的小差异,基本上谱字的数目和字形是一致的。林谦三与平出久雄早在 1937 年合写的《琵琶古谱之研究》一文中已明白地指出了。我们在 40 年后还在作不必要的论争,未免可笑。况且敦煌石室又有二十字谱的出现,完全吻合,更没有讨论的馀地。”他指出任半塘《唐声诗》据左东侯(景权)所摹录的《浣溪沙》残谱本有误,在一一纠正之后说:“可见摹录之易于失真,往往不可信任,必须取得有明显可靠的照片,方可从事研究。”文中还对丙谱谱字进行了考释,以敦煌卷 P. 3501《浣溪沙》舞谱之“前急三、后急三”印证丙谱中的“慢二急三,慢三急二”是“配合舞容的节拍”。对依附于大谱字后的小谱字,认为其和日本天平谱、《乐家录》“唱弛谱”同属一体。文中认为敦煌曲谱中的不少谱字

可以按古琴指法取音,如"復"为"左手进退复以取音","今"为"吟","从头"为"从头再作"等。还指出陈应时《琵琶二十谱字介绍)一文中所附 P. 3539 的图片是不完整的;何昌林说此"二十谱字"为归义军将士所写,似不确,此乃"敦煌寺院的僧徒每每把旧文件旧经卷在卷末或背面作练习或随手札记,这种情形非常普遍,不足为奇。"

唐代舞曲《屈拓枝》——敦煌曲谱《长沙女引》考辨(何昌林)

《敦煌学辑刊》总第七期(1985)。

文中据《全唐诗》中"姑苏太守青娥女,流落长沙舞杬枝"之诗句,不同意叶栋《敦煌曲谱研究》以《长沙女引》为《六么》之说,当是《屈调·拓枝引》。认为"屈调"即将原调"宫"音降为"变宫",复以"变宫为角"而产生新曲调。此调今仍在湖南花鼓、花灯中应用。文章最后说:"除非能找到充分的依据证明《绿腰》也是《拓枝引》,否则《长沙女引》便不可能是《绿腰》。从译出的《长沙女引》来看,其音调与我们常听到的花鼓、花灯的音调十分相近。这一方面可以证明,此曲实即流播在巴蜀湘沅间的《拓枝曲》的音调;同时又可证明,千年以前的《拓枝曲》的音调,并未消亡,它就在当今的花鼓、花灯之中"。

三件敦煌曲谱资料的综合研究(何昌林)

《音乐研究》1985 年第三期。

本文在介绍莫高窟藏经洞之后,将伯 3539、伯 3719、伯 3808 三件曲谱资料分别给以考证和译解。文中考释伯 3539"二十谱字"书写人为一位赶车人(軘軏);书写时间为公元 866 年 ~ 890 年;书写地点为敦煌莫高窟。认为饶宗颐所说此件乃"僧人玩弄音乐者随手写上"之说不确。文中对伯 3719《浣溪沙》残谱的书写人、地点、时间未考(但认为此件书写时间不会晚于第十世纪),主要解释了此谱的词格、宫调、节奏韵律、谱属和谱字、左手技法等方面。文中在对伯 3808 二十五曲考释后认为,此件"书写人":敦煌僧侣梁幸德之三位助手;书写时间:公元 934 年闰正月;书写地点:洛阳;材料来源:系根据成都传至湖北江陵的王贞范作序的《王氏女琵琶谱》之洛阳转抄件再度过录。随后对解释此谱提出了"五把钥匙":(1)"二十谱字";(2)琵琶定弦法;(3)"窠拍"(板眼)记号;(4)右手法;(5)左手法。对于谱字中林谦三等未作解释的"ろ"号,释之为"弛",即"弹后即放,急取下方

音”之义。

此文后附有饶宗颐答何昌林问的信。饶氏在信中指出，按伯3539原件图片，所询及的“轭軏”，分明是“轭帆”。又释“牒奉前件交轭帆”为“意谓该牒文件已交给车前的驭者收讫”。饶又说“‘性雄猛更兼’一句，语意未完；‘厶卿’‘厶目’云云，凡用‘厶’字，在写卷中，皆出于抄手指某某氏，随意书写，练字，信手为之。”故饶氏重申此卷文字及二十谱字，与归义军无关，“断其出于该节度使辖下之驿卒、车头之手”。何昌林在所附文中，表示接受饶氏的上述意见。

唐代音乐与古谱译读(叶栋)

西京周秦汉唐文化开发公司，1985。

全书分唐代音乐、唐古谱译读、唐曲与其同名唐声诗、简谱附录·唐曲今译等四个部分。唐代音乐部分叙述了唐代音乐的流传和繁盛情况；唐古谱译读中论及敦煌曲谱研究和曲谱的板眼、旋律结构等方面。所附25曲简谱译谱对1982年《音乐艺术》所发表译谱的第一群十曲的琵琶定弦作了修正，由原来的d f g c^1 改为d $f^\flat$ b c^1，并对此十曲中出现过二百次左右的谱字“マ”，由原来认定的第二弦第三相改为第三弦第三相。

敦煌石窟乐谱——《伊州》考(郝毅　晓茔)

《西北民族学院学报》1985年第四期。

本文为解读敦煌乐谱中的两首《伊州》提供线索，从伊州的民族、地域、文化背景三个方面进行考证。文中认为《伊州》中包含着一定的汉族音乐成份，整个音乐都是根据这一带的少数民族音乐为素材创作出的一种新音乐品种，也就是居住在当地的汉族和少数民族(月氏仲云)相融合的产物。现存敦煌乐谱《伊州》《又慢曲子伊州》，应为唐《伊州》大曲的两个片断。后者为一段慢速的小曲《伊州》，产生于唐天宝年以前，进献于公元742～757年间；其情绪以悲伤为主，节奏缓慢，调式为“商调式”。

敦煌琵琶曲谱(叶栋)

上海文艺出版社，1986。

书中收入P.3808五线谱译谱25首，另有25曲译谱注释和《千年唐乐，重振丝弦》(代跋)，25曲译谱同1985年简谱本。凡有和林谦三译谱相异的

地方都在注释中加以说明。在“代跋”中,肯定了前人研究对于后人的启发作用。以“二十谱字”及日本琵琶谱等为据,说明此谱为琵琶谱。在节奏节拍方面,除重复前以寮拍为据外,又补充了张炎《词源》中的有关材料。在分析了曲谱的音阶、主旋律、宫调等方面之后,总结说:“这套曲谱可能为唐歌舞大曲后来发展中由小曲联缀而成的又一种类型。作为琵琶谱来看,也可说是歌舞大曲乐队中的琵琶分谱,声乐伴奏谱,但也是骨干谱。”

《敦煌曲谱》中的《伊州》(金建民)

《新疆艺术》1986年第四期。

本文对林谦三、叶栋、何昌林所译敦煌乐谱中的《又慢曲子伊州》和《伊州》二曲提出商榷意见。文中将三家译谱从定弦、节拍与节奏、调式及其他方面作了比较后,肯定林氏的定弦、叶氏的节拍节奏处理和何氏的敦谱与译谱对照的抄写法,又指出三家译谱中的失误之处:林氏译谱“用今天的日本民族音乐的规律来解释一千多年前的中国《敦煌曲谱》中的‘口’和‘、’,显然是难圆其说的”,“致使他的译谱成了‘纸上谈兵’的音高谱,难以演奏成曲”。叶译谱中有将谱字位置放错或倒译。何译谱的节拍处理“见解独特而又难以令人信服”,已发表的译谱 “起码错漏了十处”。文中对后两者译谱都作了改译。

敦煌遗曲族源小考(郝毅)

《中央民族学院学报》1986年第四期。

本文在任二北考《长沙女引》为《拓枝引》,《营富》为《瀛府》,《急胡相问》为《胡渭州》的基础上,对敦煌乐谱中六首曲名的族源作出考证。认为《伊州》二曲产生于唐天宝年间(公元742~?),是小月氏仲云族和在今新疆哈密地区民族相融合的产物。《倾杯乐》二曲产生于唐贞观初年(公元627),《西江月》产生于唐开元,都是汉族乐曲,作于今陕西西安。《长沙女引》(《拓枝引》)产生于唐开元,是新疆地区大月氏族的作品。《营富》(《瀛府》)是唐末河北地区的汉族乐曲。《急胡相问》(《胡渭州》)产生于唐中叶,是甘肃地区羌族的作品。由此说明现在我们所能见到的唐代音乐遗产是我国各民族所共同创造的精神财富。

《敦煌唐人曲谱》节奏另解(赵晓生)

《音乐艺术》1987年第二期。

本文对叶栋所译《敦煌唐人曲谱》提出商榷意见,对叶译谱提出四大疑问,认为"叶译谱存疑的关键所在乃是叶译谱把"'口'、'、'相当于流传至今作为节拍的标记",即把"'口'相当于现今的首拍,'、'相当于现今小节中的眼"来处理,其结果"一切音符必须嵌入节拍的框架中去,头上几个音符被安上'弱节奏'的奇特位置,音乐变得拥挤急促,拖腔的韵味不可能被充分润色"。文中还指出:叶栋谱依据任二北提出的"以'、'为眼,以'口'为拍"之说,但任二北并未将此'板眼说'具体化为音乐,尚属小谬。但叶栋却不曾对任二北之主张细加分析,便硬性据之以深化发挥,以致出现目前译谱的状况"。

文中认为敦煌曲谱中的"口"和"、"两个符号"类似古文之句逗","、"表示小顿,"口"表示长顿,并非节拍之标志。根据这一节奏处理的基本原则,赵晓生在文中又对敦煌曲谱中的《又慢曲子西江月》和《伊州》二曲重新作了翻译。

1983年全国敦煌学术讨论书文集(石窟、艺术编下)

甘肃人民出版社,1987。

本书系1983年全国敦煌学术讨论会论文集之一,有关敦煌曲谱研究方面收录了何昌林的《敦煌琵琶谱之考·解·译》(附《敦煌琵琶谱译谱》)、《〈敦煌琵琶谱之考、解、译〉之补充》和陈应时的《论敦煌曲谱的琵琶定弦》。

何文总结了敦煌曲谱的国内外研究状况,对敦煌写卷P.3808之年代作了考证,认为敦煌曲谱的抄写年代是934年闰正月,抄写人是敦煌僧侣梁幸德的助手们。敦煌"琵琶二十谱字为"轭帆"所写,书写年代不会早于851年,也不会晚于1002年。对于谱字符号,何文证"口"为板,"、"为眼,但认为叶栋将"ㄖ、·"的标记法理解成"一板两眼",致使所译曲谱中有21首译成了"三拍子",有背离古意甚远之疑。何文采用西安鼓乐之"三点水"记谱法,将"ㄖ、·"一律译作省略"头眼"的"一板三眼"。对于敦煌曲谱的琵琶定弦,何文将P.3808第一群十曲定为B d g d^1;第二群十曲、第三群五曲之两种定弦为dfad^1和d $^\#$f a d^1。后两种定弦在各弦音程关系上和林谦三定

弦相同，惟第一群十曲之定弦和林谦三定弦有所不同。文中将《倾杯乐》《西江月》《伊州》《水鼓子》《长沙女引》《营富》六曲的宫调与文献记载作了对照。认为敦煌曲谱的"三调门"即福建南音的"三管门"，作出了"敦煌曲谱的三组曲牌即福建南音的三套滚门"的结论。文后附有译谱25曲及词曲组合稿三首。在补充稿中，何氏又将P.3719《浣溪沙》残谱作了解译，其琵琶定弦为A e a d^1，但未述为何取此种定弦的理由。文中补充说明"ろ"号为左手记号"弛"的左旁"弓"之草书形式；敦煌曲谱中的两首《伊州》都可以叫"侧商"，亦即今之"屈调"；敦煌琵琶谱是《王氏女琵琶谱》的转抄件，由梁幸德的三位助手于公元934年闰正月在洛阳抄写。

陈文是在1983年发表的同名论文基础上加以修订而成。原文的重点是否定叶栋另立的第一群十曲琵琶定弦，后叶栋作了修正，改回到林谦三1955～1957年的定弦。但林氏于1969年又另立了一种前十曲定弦，故本文着重评论林氏的这两种琵琶定弦。经文中推定的结果，认为取林氏1955～1957年定弦较为合理。1969年林氏之所以要更改定弦，表明前定弦在推定琵琶定弦过程中存在不够严密之处，遗留着一些连他自己也以为不好解释的疑问，故终于被他自己所推翻。但林氏1969年修订的前十曲定弦又成问题：(1)仍未论证前十曲为何使用同一种琵琶定弦；(2)林氏据第一、二群中同名乐曲《倾杯乐》的八个音符组成的旋律片段来决定第一群定弦，但此二曲分别由125和130个音高谱字组成，故仅此作为依据，未免过于大胆；(3)林氏取E A d a定弦后，曲终扫弦中的"一マ"不构成八度关系。林氏前已发现此八度关系在第7、8、9、10四曲里出现过十九次，现未作任何说明就废弃不用，似乎不够谨慎。(4)林氏顾及《倾杯乐》一曲之八个音符的相同旋律后，却又违反了他前所考证的唐代四弦四相琵琶的定弦原则，若取E A d a定弦，则第一弦和第四弦为纯十二度，有"弦断之虞"。据林氏修正的定弦所译之谱，因旋律跳进音程很多，在风格上与其后15曲迥然相异。

关于《敦煌曲谱》研究的几个问题（金建民）

《敦煌研究》1987年第三期。

本文副题为《与陈应时同志商榷》，是针对陈应时《评〈敦煌曲谱研究〉》一文而写。认为陈文否定叶栋研究成果的主要论点和论据不确。全文从四个方面对陈文提出质疑：一、林谦三对《敦煌曲谱》的谱字和符号都作了解释吗？二、林谦三的译谱能演奏吗？三、如何解释"口"和"、"才是正

确的？四、断定《敦煌曲谱》为“一系列不同分曲组成的唐大曲”是“主观设想”吗？文中认为林谦三对敦煌曲谱的谱字符号解释未尽之处由叶栋作了补充，虽有将谱字相混之处，自有客观原因，且后又作了修正。林氏谱缺少节奏，无法演奏成曲。因叶栋以“眼拍说”合理解决了关键的节奏问题，“破译了全部敦煌曲谱，使之第一次付诸演奏的实践”。并以为叶栋把敦煌曲谱作大曲分析并非主观设想，而是有事实根据。但文中又承认陈文所质疑的叶栋对第一群十曲的定弦和第三弦三相上的谱字的解释确实有问题，故叶栋自己后来也作了修正。文中认为叶译谱在其他方面也存在着一些不无可商之处。

敦煌琵琶来龙去脉涉及的史实问题（饶宗颐）

《音乐研究》1987 年第三期。

本文针对何昌林《敦煌琵琶谱的来龙去脉》（《阳关》1984 年第五期）等文所论敦煌琵琶谱系敦煌僧侣梁幸德的三位助手于公元 934 年闰正月在洛阳据祖本王氏女琵琶谱抄写等史实，提出否定意见。文中列举敦煌卷伯 3808 讲经文末之唱词内容，指出何文所云此唱词出自梁幸德所编写，与该词所记人物及史实时间不符，故转抄琵琶谱亦出于梁氏三助手各说，亦都失去根据。文中指出，五代之时琵琶谱各地皆有之，何止荆南之王氏女谱？又考王氏女乃王保义之女，王保义于 941 年反状，其女婚年料不能在此之前，至于将琵琶谱刊出当在更后，安得谓其梦中所得之谱先于长兴四年讲经文卷抄写之谱？长兴四年，王氏女年龄尚难推定，料尚在髫髦之岁，何得谓王贞范制序之琵琶谱早于敦煌谱而为其祖本？此外，何昌林以南音之调门比附敦煌谱之三种不同字迹，并以清源郡公入闽之史实作为南音由来的依据，但在这以前，早有南唐李良佐访道人武夷，故欲考南琶来源，则牵涉清源郡公之事，殊可不必。

关于敦煌琵琶谱的抄写人（何昌林）

《音乐研究》1987 年第三期。

本文副题为《敬答饶宗颐教授》。文中对饶氏向何氏所提有关敦煌琵琶谱的史实问题作了回答。认为伯 3808 正面《讲经文》和其后的《唱词十九首》笔迹不同，内容——针对性也不同；前者是吹捧秦王，后者是痛骂秦王。通过对有关历史人物与史实的考证和对《唱词十九首》的分析，作出如

下结论:1.《敦煌琵琶谱》的抄写人是梁幸德(法号行通)的三位助手(或其本人及两位助手)。2.《敦煌琵琶谱》的抄写时间,其下限是934年农历闰正月(以梁氏一行离开洛阳的日期计),其上限不会早于934年农历1月7日。该谱的抄写地点:洛阳。3.梁氏在归途于张掖毙命,《敦煌名人名僧邈真赞·梁幸德赞》的原卷(伯3718)注明的日期是"乙未岁(935)四月九日题记"。文中对《王氏女琵琶谱》为"敦煌谱"之前说,表示"必须暂且放弃——等以后有了更多的材料,再作相应的结论"。文末针对吴世忠的质疑,就敦煌谱与福建音谱两者之关系作了补充说明,认为参考南音的演唱、演奏方法及其实际音响,对敦煌谱研究是有帮助的。至于敦煌谱中的乐曲编组方式与南音的"滚门"分类法有没有一点历史渊源关系,也可以继续搜集材料,进行深入探讨。对于前把清源郡公入闽作南音由来依据之说,文中表示愿意接受饶氏意见,予以否定。

敦煌乐谱论著书录解题(下)

(1988~2003)

倪文娟

敦煌琵琶曲刍议(唐朴林)

《音乐艺术》1988年第一期。

本文依据敦煌曲谱25首乐曲的标题和长度,猜测此谱为宫廷"宴乐"合奏中的琵琶分谱而非独奏谱。作者以叶栋解译之《敦煌琵琶谱》为基础,严格依照板眼说,对唐乐进行推测,试译25首乐曲中的《又慢曲子西江月》与《伊州》。文中阐明《敦煌琵琶谱》和福建《南曲》"虽无直接的证据说明其有血源关系,但却存在着某些共同之处","《敦煌曲谱》中以古音阶构成的乐曲(即后15曲)和《南曲》有着某些共同点"。为了保持古代音乐"肃庄"、"平和"之风,文中将译谱改以二分音符来记,采用中慢速度。又认为曲谱中带有诗词的几首乐曲,并非演唱谱,"疑系带有支声复调因素的琵琶伴奏歌唱之分谱"。

敦煌乐谱新解(陈应时)

《音乐艺术》1988 年第一、第二期。

本文回顾当前敦煌乐谱译谱与研究之情形,其最大争议莫过于对原谱节拍、节奏的解译。在探讨了林谦三的"拍子说"、任二北的"眼拍说"与赵晓生的"长顿说"后,认为"诸家各说似都有不尽之处",遂另觅新途,提出"掣拍说"。

对于古代音乐中的节奏节拍,沈括《梦溪笔谈》中说:"乐中有敦、掣、住三声。一敦一住,各当一字。一大字住当两字。一掣减一字。如此迟速方应节,琴瑟亦然。"张炎《词源》中云:"法曲之拍与大曲相类,每片不同。其声字疾徐,拍以应之。如大曲《降黄龙花十六》,当用十六拍,前衮、中衮,六字一拍,要停声带拍,取气轻巧。煞衮则三字拍;盖其曲将终也"。作者以此两段记载为依据,用单个谱字作沈括所云"一敦一住当一字"的"敦","丁"号作为"住",将曲谱中的"口"号视为张炎所言之"拍"(似今小节线),"、"号视为减去一个字时值的掣号,重新翻译了 P. 3808 二十五首敦煌乐谱。

文中除了阐述敦煌曲谱研究发展状况,释义"掣拍说"外,尚论证"掣拍说"与其它诸说的不同之处,并对敦煌乐谱重新释译的步骤和具体技术处理作了详尽的论述。

评"掣拍说"(林友仁)

《音乐艺术》1988 年第三期。

本文副题为《兼谈古谱解读》。该文对陈应时《敦煌乐谱新解》一文所倡之"掣拍说"产生疑义,认为"掣拍说" 之拍实与张炎本意相悖。"拍眼""具有节奏实质意义。虽然'拍'与'拍'之间具有'小节'的意义,但不能完全与当今之'小节线'等同"。另举张炎《词源》中言及的官拍、艳拍、花拍、均拍、打前拍、打后拍等,以示《新解》文中之'拍'与张炎无关。

文中对"掣拍说"的"敦、掣、住"之法提出质疑,认为依据沈括所述逻辑推断,此法"虽与迟速有关,但却不是指音乐本身迟速节奏的记谱原则",亦非"记谱的一般原则,而是乐器指法谱字"。此外,作者参证《补笔谈》、《词源·讴曲旨要》、《唱论》、《事林广记·遏云要诀》中关于敦、掣、住的意释,认为"《新解》之释与蔡、饶相类,但陈氏以记谱之法论'掣',而蔡、饶以唱奏

之法论‘掣’,其实为二。陈氏将‘敦煌谱’之‘、’释作‘掣’,其用如此频繁,恐与沈括奏器之法的本意不合”。

在探“古谱解读”之道方面,作者对于现今非精确定量式的译谱,提出“直译”与“意译”两个观念。文中认为“有的学者往往只注意到各种古谱符号的考释及他们与西方五线谱法的对应关系,而忽略了在古谱深层所蕴含的文化背景”,易将研究引入歧途。而正确的解读之道,则应将双方面结合研究,除了音乐构成符号的选择与诠释外,更应探究“在一种记谱体系的深层与背后,还蕴含着与某种观念和音乐传授方式相联的因素”。

《评“掣拍说”》质疑(陈应时)

《中国音乐》1989年第一期。

本文对林友仁《评“掣拍说”——兼谈古谱解读》一文非难作者“掣拍说”提出质疑。认为林文对引用《敦煌乐谱新解》和其它古籍时,作了不当的删改,违反了正常学术讨论的基本规则;林氏在参证史料对诸家“拍”、“敦”、“住”的考释上所出现的误解与曲解,也难以成为否定“掣拍说”的论据。林氏“离开具体的中国古谱实际,仅从古琴谱出发,凭主观想象去空谈所谓的‘在古谱深层所蕴含的文化背景’、‘记谱的特征’”,这种不将古谱符号作为主要研究对象的“古谱解读之道”,实难让人接受。

敦煌古谱的猜想(关也维)

《音乐研究》1989年第二期。

本文就迄今有关《敦煌曲谱》的各种译谱提出看法。认为现行的破译工作“仅囿于音乐技术手段,则难以有所突破”,应将曲谱及其所反映的音乐“作为一定时限和条件下的文化现象,并借助相关学科的已有研究成果,进行综合分析与比较研究。”尤应关注当时的民族关系,以及“丝绸之路”上各民族的音乐交流。

文中依照《敦煌曲谱》的已知条件与验证无误的各种推断,提出重新破译的原则,从而推断此谱乃是“一种专为四弦四项琵琶设计用于歌唱和歌舞伴奏的备忘录谱”。其三群定弦顺次为递升关系,分别为 B d g d^1,d f a d^1,d $^\#$f a d^1,文中对曲谱旁的标记“口”、“、”重新辨析,认为“、”并非等于“眼”,仅表示歌词之字在旋律上的位置;“口”符号表示击奏拍板之位,即后来汉族音乐中板眼之“板”,“若第一拍上有两个谱字,则标记在第二个谱字

上;有三个谱字时,当标记在第三个谱字旁。"在旋律节奏的判断上,如遇两种以上可能的节奏组合方式时,应参考前后的形式,选择最佳译法方案。文中尚对其他谱字符号进行辨认,并据其译谱原则进行试译。

作者在说明敦煌曲谱形成的历史与文化背景之后,将曲谱依曲名划分为三类,分析各分曲的曲体结构,推论此谱当应用于晚唐至五代期间,为寺院僧徒所用。就曲谱所反映的音乐,断定此谱有别一般的"唐代大曲",是多民族风格的融合,是"经过具有高超技能的汉族乐师,在调式上精心安排、旋律上的加工改编,以及各曲有层次的组合,形成一部完整的套曲",并将"这种既包括中原地区传入的宫廷音乐、汉族民间音乐,又有敦煌本地区音乐的乐舞套曲"称之为"沙洲套曲"。

再谈梁幸德与敦煌琵琶谱(饶宗颐)

载《敦煌琵琶谱》,台湾新文丰出版公司,1990。

本文就何昌林前答文的三点结论加以指正,说明梁幸德不等于梁行通,其人为沙州高官,不是僧人,石窟有他修理的遗迹,他的事迹详见邈真赞,僧政是他的儿子显清,何氏把父子混为一人,因误会他是僧人,故连类推想乐谱由他请助手抄写,实无根据。

关于敦煌研究问题与香港饶宗颐教授的通信(席臻贯)

原载《新疆艺术》1990年第六期。

此文乃作者看到关也维《敦煌曲谱的猜想》一文后与饶宗颐教授的通信。文中对于关文所云 "唐代西北诸州皆有大曲,如伊州、甘州、凉州、渭州等"、"敦煌曲谱所反映的音乐是一种地域性的乐舞套曲,可称之为"沙州套曲"之语,认为有三大问题应予澄清。(一)关文谓之"沙州大曲","似乃今人所揣或关氏命名,与《教坊记》所载《伊州》、《甘州》、《凉州》等大曲不能同日而语。"(二)由敦煌曲谱三群定弦之不同宫调来看,肯定其非关氏所称之 "套曲"。(三)从大曲原有的特征、节奏、宫调的特点、敦煌曲谱的性质等六方面,再次论证敦煌曲谱绝非"大曲"。文中不同意《撒金砂》系藏语音译,认为以"今音训古音,乃大忌,更何况用两个民族之今音来比附古音",其词组关系是"撒+金砂",与唐教场制《撒金钱》题名结构一致,而非"撒金+砂"的"撒金开花"之意。

作者认为敦煌曲谱以敦煌曲词配置,与关说无一能谐。而其"指为大

曲及以撒金为藏语等述,似无史料依据,纯属‘猜想’,难成定理”。

关于《敦煌曲谱》和古谱学的论争及我见(金建民)

《中国音乐学》1990年第二期。

本文综合整理了数十年来中外学者关于《敦煌曲谱》和古谱学的各项论争,并表述作者之观点。文中分别探讨了曲谱的称谓、谱式、节拍、节奏和如何评价古谱译谱和前人的研究成果,以及《敦煌曲谱》研究和古谱学的关系。

在现今《敦煌曲谱》的十四种称谓中,作者赞同采用众所周悉的《敦煌曲谱》,并认为在还未掌握唐大曲确切可信的史料时,论及《敦煌曲谱》是否为唐大曲需格外慎重。对于古谱译谱的评价,亦应格外审慎,需具有理性和历史的标准。而“以往对于《敦煌曲谱》各种译谱的评价,存在着‘跟着感觉走’和顾及一点不及其余的倾向,这是不足取的”。作者同意黄翔鹏观点,主张应建立中国的古谱学。

敦煌琵琶谱与舞谱之关系(饶宗颐)

载《敦煌琵琶谱》,台湾新文丰出版公司,1990。

作者于1986年赴法之时,重新勘读敦煌乐舞原卷各件,认为由于以往“资料不够完整与充实,大抵诸家所拟构者,出于联想者尚属不少,衡以诠释学之规律,仍大有商榷之余地。”而迄今可论定者:一、敦煌曲谱必为琵琶谱而非管色工尺谱。二、曲谱不可遽视作大曲之组合。三、“口”、“ 、”是节拍记号,无可疑义。

文中反驳何昌林所提“王氏女琵琶谱是敦煌琵琶谱之祖本”的观点,认为“长兴四年,王氏女年龄殊难推定,料尚在髫髫之岁,何得谓王贞范制序之琵琶谱早于敦煌谱而为其祖本耶?”且当时琵琶谱,传播各地,何以认为皆同出一源?作者以为“敦煌写卷正面卷背未必有绝对关系,书写者多不记名,要确认书写者为谁,在无证据的情况下,不宜随便推断”。

本文推定敦煌琵琶谱所使用的琵琶应是四弦四项无品之琵琶,持“拨”演奏。提出定弦必依煞声为主,从三式煞声结句与不同笔迹相应,故非能将二十五曲视为只用一种定弦。“若谓此三种不同之定弦乃由一人在演奏时转轴拨弦,不若谓由不同之三人,运用三种不同之定弦,较为近理”。文末详尽探讨了敦煌琵琶谱与舞谱中所见之曲体、速度、舞容等相关术语。

敦煌写卷原本之考察（饶宗颐）

载《敦煌琵琶谱》，台湾新文丰出版公司，1990。

该文是对《敦煌琵琶谱》写卷原本（P. 3808）的考察研究。对于一面写着长兴四年中兴殿应圣节讲经文，一面写着二十五曲琵琶谱的长卷，作者认为此原卷是先有乐谱，由不同时期、不同人所书写，再将之接连成卷，后直至长兴四年，才在该卷之上抄写经文。藉此遽断此乐谱之书写年代应在长兴四年之前。由于乐谱在第一组笔迹与第二组笔迹，第二组笔迹与第三组笔迹之前半部被减去贴连于他纸，实属不完整乐谱，应在“阙疑之列”，故无法将之视为成组的大曲。

敦煌乐谱新解（附译谱）（陈应时）

载《敦煌琵琶谱》，台湾新文丰出版公司，1990。

本文系 1988 年《敦煌乐谱新解》的修订稿，增补了 1988 年未能刊出的《译谱注释》，又吸取德国学者沃帕特（R. F. Wolper）在《雅乐琵琶古谱中装饰性记谱法的演变》（*The Evolution of Notated Ornamentation in Togaku Manuscripts for Lute*）一文中所论今存日本的《五弦琴谱》中小号谱字是不用拨子仅用左手按放而发出的虚音的见解，订正了前译谱中对小号谱字的误译。

中国近期的敦煌乐谱研究（陈应时）

［英国］*MUSICA ASIATICA* 第 6 辑，1990。

本文英译标题为 A Report on Chinese research the Dunhuang music manuscripts，由 Coralie Rockwell（罗珂丽）中译英，文中介绍了自 1982 年至 1987 年在中国大陆掀起的敦煌乐谱研究热潮。

浣溪沙琵琶谱发微（饶宗颐）

载《敦煌琵琶谱》，台湾新文丰出版公司，1990。

本文就 P. 3719 背面之浣溪沙残谱的问题展开探讨。文中认为现存的三行残谱内容，非柴剑红君所言的曲调符号，而是琵琶谱中琵琶的弦柱记号；其开头所载的“慢二急三”，所指乃是慢急的拍数。认为在 P. 3808 谱中未见的“复”字，应视为重复音；第二句“也”字煞声旁的若干小字，释译为衬音；谱中不见“口”号只有“、”号，将之比拟为如日本唐谱、西安古乐中的游

声,与散序无异。

軘軓说(饶宗颐)

载《敦煌琵琶谱》,台湾新文丰出版公司,1990。

敦煌曲谱 P.3539 背面,在归义军节度牒之后有琵琶谱字二十字。文中据牒文中的文字"牒奉前交軘軓敕归义军节度使 牒",认为"軘軓"二字是"车头的雅名","軘軓必是当时之车头念诵人,请僧诵经,诵经有时合乐,故顺手使人记写琵琶谱指声"。

论口、与音乐上之"句逗"(饶宗颐)

载《敦煌琵琶谱》,台湾新文丰出版公司,1990。

本文乃任二北"板眼说"(叶栋、何昌林译谱)与赵晓生"句逗说"之后,对于敦煌琵琶谱的节奏符号"、"与"口"的再次论述。文中就史籍中的"口"与"、"号进行考释,认为此二符号作为敲击记号,早已见于《礼记·投壶篇》的鼓谱。"口"作为文字分段的标点记号,最早出于战国楚帛书;追溯其渊源,则"当与经生的句逗有关"。作者指出:"、训止,口为句之绝,都是断句,只是短长之别耳,故口、两号之作为乐谱的句逗可溯源至汉代"。进而阐发:"经书有句读,音乐亦有句读,汉代乐谱今不可见,然节奏的操纵,必须先察其句读,其字亦写作句逗"。

本文不同意将南管撩拍和西安古乐三点水的节奏,视为敦煌谱的节奏。作者说:"在听过叶、何二氏的敦煌琵琶谱译谱录音后,令人感到很不悦耳,大抵由于小节划分(3/4 或 4/4 或 5/4 之类)之突兀、生硬,少有余韵可以回味,不能使人相信唐五代果真有如此奇特的节奏。"认为陈应时的"掣拍说",对于"敦、掣、住三声的运用,在琵琶谱上,很富规律性",较"叶、何诸家更为合理"。

再论口丶与顿住(饶宗颐)

原载《敦煌琵琶谱》,新文丰出版公司, 1990。

本文副标题为《敦煌乐谱与姜白石旁谱》。文中针对陈应时《敦煌乐谱新解》中"口"、"丶"号及其它演奏记号之新见,重新进行考证。《梦溪笔谈》敦、掣、住三类中的敦,属同音借用。纬书《交经纬钩命决》注云:"敦规首,上下圆相连"及日本古谱中以圆形来表示乐拍子,故以"○"指敦。对于

陈文中未能直接引证“丶”号何以必为掣号？作者从说文五丶部及日本《三五要录》的记载再作考释，认为：“古时以丶为逗为住，唐代乐谱的丶号，即是主字的省形，丶即住号”；若将敦煌乐谱中的“口”、“丶”号和日本的乐拍子、只拍子相互比拟，得出“丶”号是不定而带有伸缩性的节拍。进而推论，“唐代只有口丶两记号，沈括分出减一字的掣，其实口为敦，丶为住，丶号初不固定，时值可增减，减则为掣，后来别分出‘住’来，故丶便为掣所专用了”。此外，作者尚参证敦煌乐谱与姜白石谱的其余符号。虽诸家多认同林谦三之见，视其余符号为演奏手法，解释为上、下拨或逆拨等。作者则另从相关文书和乐谱相互比勘，以为：“口”即敦或（大）顿，“ㄣ”、“ㄋ”为折，“T”（丁）为打，“丿”为拽，“✔”可能为反，“ㄨ”指小顿或小住。上述诸符号中，除“口”号以外，其余皆用于住声；而“丿”、“T”、“✔”号皆为音之延长记号。遂云：“唯丶号可指减一字的掣”，故陈氏以“丶”为掣号之说可以成立。另鉴于顿住记号于敦煌乐谱中的广泛使用，臆测此谱“不是单独的器乐谱，可能还具备讴唱的用途，同时亦是歌唱谱”，所以在讨论“口”、“·”号时，不宜忽略讴唱的部分，应联合参考乐星图谱、词源等书及相关古谱、舞谱，深入研析，推究而详。

三论口与丶两记号之涵义及其演变（饶宗颐）

载《敦煌琵琶谱》，台湾新文丰出版公司，1990。

本文为作者在《论口丶与音乐上之“句读”（逗）》、《再论口 、与顿住——敦煌乐谱与姜白石旁谱》二文后所撰写之续文，对古代节拍、节奏作了进一步阐述与探讨，文末列表以说明“口”与“丶”二记号在各曲谱中的涵意。文中承继前二文之观点，认为“拍亦作百，口是拍号”所表示的是乐句而非辞句；“、”原为逗号，由逗与住发展而来，即主（住）的简写，后演变为掣号所专用。再次强调“拍板”与讴唱的关系，认为“拍板与歌唱基本上是分不开的”。此外，尚提出“拍中之眼出于禅”之新见。“细审原文，似读‘拍眼’一词为拍中之眼”，眼在板中，与今日之板眼分立，迥然相异。

对于有人诘难陈应时所举《词源·拍眼》“大曲降黄龙花十六，当用十六拍；前衮中衮六字一拍，煞衮则三字一拍”等有关记述，作者一一予以驳覆。认为“六字一拍，不特大曲降黄龙之中衮为然，曲子中引近皆然”，且陈氏“以口为拍，举西江月之六字一拍，与玉田及元人之说根本没有抵触”；“墩、敦与顿当是一事，仍是腔号，拍号由腔词之均构成。敦、掣等乃行腔停

顿、急过之方”。此外,作者亦提出与陈氏同中略异之观点,认为“、”号的作用是用作乐句上的虚板,应该比掣(减)号更具伸缩性。如将之完全视为掣号看待,似嫌过于狭义。

四论“口”、“丶”及记谱法之承传(饶宗颐)

载《敦煌琵琶谱》,台湾新文丰出版公司,1990。

本文副题为《敦煌乐谱与西安鼓乐俗字谱之比较》。文中依据李石根于《西安鼓乐俗字谱的研究与解读》一书中所阐发“白石倚声所用之旁谱与词源无异,西安之俗字谱与之俱出一辙”的观点,进而与敦煌古谱作比较。

该文认为:“从谱字而论,敦煌谱与西安鼓乐谱实为截然两大系统”,敦煌谱为琵琶弦柱之指位谱,非工尺谱,自不必与俗字工尺符号强作比附。“若乎俗字符号与琵琶弦柱符号形状有若干类似,则涉及俗字如何形成之问题,余及其它史学者曾做过不同推测,尚待仔细研究”。

文中着重探讨“拍”和“板式”,强调所谓“拍号”未必具有今世时值意义,认为“敦煌谱以口为拍号,其实亦即段”,此种以段为小节之法,尚存证于西安鼓乐谱之中。本文另详探西安鼓乐谱与敦煌曲谱在运用反复法、终止法与延长音号上的诸多相似之处。

饶宗颐关于唐宋古谱节奏记号的研究(黎键)

原载《敦煌琵琶谱》,台湾新文丰出版公司,1990。

本文归纳、总结了饶宗颐于《论口丶与音乐上的“句读”(逗)》、《再论口、与顿住—敦煌谱与姜白石旁谱》、《三论口与丶两记号之涵意及其演变》、《四论“口”、“丶”及记谱法之承传》四文中的主要观点。详细阐述饶氏对于《敦煌曲谱》、《姜白石歌谱》二谱中口、等节奏记号的研究与论述,具体涉及了各种节奏记号的涵意、唐谱至宋谱记号沿革及乐论等的考证。

该文认为饶宗颐之研究阐微发凡,不仅为唐宋音乐节奏问题提供了全面研究的基础,而且为“板眼说”提供了一套新的理论。

敦煌乐谱词曲组合中的若干问题(陈应时)

载《中国音乐国际研讨会论文集》,山东教育出版社,1990。

本文系作者于1988年向由香港中文大学中国音乐资料馆、香港民族音乐学会举办的中国音乐国际研讨会提交的论文,分设七个小标题:一、关于

器乐旋律和歌唱旋律之间的关系；二、关于词和曲的段式关系；三、关于词和曲的句式关系；四、关于词和曲的节奏关系；五、关于词和曲的音韵关系；六、关于敦煌歌曲风格的探讨；七、结束语。文中附敦煌乐谱词曲组合三首。

鼓套子节奏与敦煌古谱学(庄永平)

《交响》1990年第三期。

本文认为敦煌乐谱的节拍解译之关键仍在于对“口”与“、”符号的理解，作者设想“是否能另辟蹊径，不囿于原有的种种解译方法，另能加以更为合理贯通”，因而运用鼓套子节奏来试译乐谱的节拍，并附有敦煌乐谱《又曲子》、《慢曲子》二曲之译谱。

文中将乐谱中的“口”号如同诸家之说视为“板”，对于“、”号则认为“似乎还不具备后世眼的规律性”，“既非单纯点眼，亦非仅用于掣……。故用拍眼说或掣拍说均未能加以概括”，提出“、”号非是节拍记号，而是击乐器的点子记号之新见。文中认为乐谱中“凡带‘、’的谱字，可以做顿音、重音或延长音解，当然也可以做常规音解。而由此自然形成的节拍长短，则是相对固定而非绝对。固而拍式(类似今之小节)也非固定，只是谱字数和拍数较固定”。文中将鼓套子节奏对比于拍眼说和掣拍说以及拍顿式，认为鼓套子节奏多用切分和反拍节奏是稍远离正拍点眼式的拍眼说，而和“掣拍说的反拍以及拍顿式较多的切分顿音与正拍单独做顿有相合的一面”。但如果完全根据鼓套子节奏来解译敦煌乐谱，尚有一定的困难。

读《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》(陈应时)

《音乐艺术》1991年第二期。

本文作者在阅读了饶宗颐《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》后，肯定该文两大引人注目的结论：(1)敦煌琵琶谱的抄写年代在长兴四年(公元933年)之前；(2)敦煌琵琶谱并非一套大曲。文中评述了以往相关论文中论及有关原谱断代和大曲之判断，认为“饶文的结论，对于以往敦煌琵琶谱研究中一些遗留的问题，亦可以得到迎刃而解”，如三种笔迹抄写的三种乐谱可否作为各自拥有独立定弦或定调的三种乐谱；福建南音的三套“滚门”与敦煌琵琶谱不仅有时间的差距，且非属同一体系，故能不能以南音工尺谱译释等。

该文回顾了历时50多年的敦煌琵琶谱研究，认为“采用实证方法者最具说服力，因此也最具有成效”。列举了有关敦煌乐谱谱属和抄写年代之

争,以及林谦三取第二、第三卷中同名曲的相同旋律片断来论证此两卷乐谱所采用的两种定弦之例,藉此以呼吁研究者“切勿从自己的主观想象出发,而要多做一些实证工作,拿出真正能说服人的论据来”。

敦煌琵琶谱指法谱字辨证(庄永平)

《星海音乐学院学报》1990 年第四期。

本文从琵琶演奏的角度来推定敦煌琵琶谱的定弦,藉此以印证敦煌琵琶二十谱字的正确性。作者“主要想通过实际演奏来修正个别指法谱字的错误,以及对由此引起的定弦改变和旋律变化诸方面的问题,作一补充和辩证”。

文中探讨敦煌乐谱中第二组 10 首乐曲的四个结尾琶音,认为即使运用现今交叉指法演奏也是极为困难的。据此进而推断“如果同时排除大指按弦法外,惟有出错的就是 P.3539 敦煌琵琶二十谱字本身了”。又认为其错在第一弦第二相与第四相的谱字,应将之相互置换;在两字位置交换后所引起第二组定弦的改变,依然能使两首《水鼓子》部分旋律相合。

第二组定弦的改变对第二组 10 首乐曲的旋律风格产生影响,其个别旋律音的改变,使得小三度变为纯四度、小七度变为纯八度,作者认为此种音程的改变“更适合北方语音的特点”,且“纯四度的不同高度的运用,又极易引起调式的交替与转换”。对于曲中同时出现#4 和 b7,作者认为唐代中后期为燕乐繁荣鼎盛之时,“音乐上三种音乐形式(即雅乐、清乐、燕乐)同时并陈、互相渗透交融,如果说出现互相浸润也不足为怪的”。一旦“当调式中的‘偏音’趋于‘正音化’时,这三种调式的互相融合又是十分可能的”。

敦煌乐谱琵琶定弦解析(庄永平)

《中国音乐学》1991 年第四期。

本文从敦煌乐谱琵琶定弦的筛选,来解析乐谱的琵琶定弦、谱字音位、演奏指法及调性、调式等方面的问题。文中运用弦的张力和弦所发出的音高成正比的关系,先将子弦固定,以其它三弦作为变化的基础,取一根弦张力及所发音能承受的最大极限—上浮小三度下浮大二度与上浮小二度下浮小三度进行筛选。推断出“唐时主要采用的是般涉调定弦法”之结论,因“般涉调定弦,可以包括唐五代定弦法及敦煌乐谱中林氏所解的二、三群定弦法和修正后的第一群定弦法。而越调定弦法只能包括越调、林氏第二、三

群定弦法和修正前的第一群定弦法”。作者认为“现有关的各种定弦法是不能由一种基本定弦法来囊括”，经仔细筛选后，认为第二、第三群的谱字是采用固定音名的方式，“但第一群定弦是否采用已发现的 P. 3539 敦煌琵琶二十谱字的固定音名似乎就很难说”，猜测第一组定弦可能采用唱名的方式。

文中认为敦煌乐谱、谱字音位、演奏指法三者之关系决定定弦和乐谱的解译，三者之中，演奏指法是“最主要、最根本的方面”。演奏指法的方便常取决于具体的定弦法，作者因而设想藉由演奏指法各类型的选择，来推定谱字音位排列和定弦，并认为“这是可能的，至少可从另一角度来推定谱字排列的准确与否，以及某种定弦法的可信程度”。

隋唐之际是我国乐调发展的关键时期，作者认为由于四弦四相琵琶的普遍运用，“遂使我国在乐调方面突破单一宫调的格局”。而多调性的运用，是“以子弦为固定音高，做不同唱名实现。而并不是像后人那样认为是在宫、商、角、羽四弦上，每一弦起宫形成的”。从目前所解译敦煌乐谱的三群定弦来看，以第一群定弦法解译难度较高亦较为重要，而对于它们所显示的调式关系，可视为“后世常用四宫之前身”。

论敦煌乐谱的“小谱字”（庄永平）

《星海音乐学院学报》1992 年第一期。

此文探究敦煌乐谱中的“小谱字”，不赞同叶栋的“拍眼说”将小谱字解译成倚音、装饰音；对于陈应时“掣拍说”所解译的附点节奏型，认为不应将小谱字的出现偏向为节拍节奏的变化，而实为左手指法技巧的运用。

作者据乐谱影印件中的书写形式，认为小谱字的出现不外乎是漏抄补入，或抄谱者有意将之写小，而确实具有某种音乐作用。文中分析二十五曲中具体出现的小谱字，以 P. 3539 敦煌琵琶谱字音位表为依据，推断出小谱字和本位字的关系均处于同一弦上，从而认为“它们两音的关系，是本位音和带(起)音或打音的关系。是一种左手指法，产生实音和虚音的对比”。除了分析以外，作者根据乐谱中带、打音运用的状况进行归纳，得出“带音运用大大超过打音，这是因为带音音量较大，效果较好的缘故”，总结出老弦上运用带、打音最多，且多为大二度，“这是符合带打音的规律”的。

论敦煌乐谱中的T符号(庄永平)

《音乐艺术》1992年第一期。

该文探讨了敦煌乐谱中的T符号,认为乐谱中的"T"号非是打音符号,而应理解为"相当于延长记号,有时也可作休止符看"的停声。作者不同意诸家在译谱时将"T"号做固定时值论或自由延长论,认为应"根据具体的拍式有多种变化,其立论依据正在于乐谱拍眼谱字所提供的基础",亦即"根据两'口'之间谱字数的多寡,它所相当的谱字数也随之变化"。

文中引用张炎《词源》所云之"均拍"来对照敦煌乐谱,认为两"口"之间多为六谱字和八谱字,这"足以证明当时已构成均拍概念",并以此概念保持乐谱中两"口"之间均等的谱字数来解释"T"符号及小谱字等符号,使其在总体上体现乐曲均拍之原则。另对乐谱中"T"号之运用,作了具体的分析与解译。

乐曲考古学的新发展(王德埙)

《星海音乐学院学报》1992年第二期。

本文副题为《读饶宗颐、陈应时敦煌谱原件之论文》。该文在总结饶宗颐《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》与陈应时《读〈敦煌琵琶谱写卷原本之考察〉》中的主要观点后,认为二文印证了作者刊载于《星海音乐学报》1990年第二、三期《乐曲考古概说》文中的几项论点,并比较乐曲考古学与考古学的共性与特性,提出"忠于古谱文物,应成为乐曲考古学所增添的原则"。

作者肯定了饶宗颐、邝庆欢运用考古实验中仿制原件的方法勘查原卷,使得此谱在断代和大曲的判断上取得较为可信的论证。"由于古代乐谱,往往既是文献,又是实物",因此乐曲考古学"不仅仅只是钩沉",更需"直接进入古乐器实物研究"。作者主张应重视卷子首先是文物,其次才是古谱;并强调乐曲考古学"一切都要经过证明"的重要准则。

唐五代敦煌乐谱新解译(席臻贯)

《音乐研究》1992年第四期。

作者在进入正文前,先证乐谱之名。认为现存P.3808所记录之曲名,"大率为诗(歌)、乐、舞三位一体的'乐名'",且多属于唐教坊曲,饶宗颐近考此谱的年代"下限"为长兴四年。鉴于此,建议将此谱称为"唐五代敦煌

乐谱”。

作者提出节奏问题是造成译谱“很不悦耳”的主要成因之一，而关键在于对“口”与“、”两个标记的解译。该文在审视诸说时认为：“不能忽视这样的事实，就是日本雅乐琵琶谱中只有‘丶’而无‘口’”，而叶栋的理论失误是“将张炎《词源》中的‘拍眼’与明代工尺谱之‘板眼’混为一谈”，实二者为两种不同的概念。板眼理论至明代才趋于完善，在唐宋时尚未出现“一板三眼”、“一板二眼”的“板眼”理论，自然不可能出现“以口为板，以丶为眼的记谱法”。在论及何昌林、关也维的译谱时，认为二者仍依循叶氏板眼说之理论轨迹译谱，未能摆脱其思维定势之羁绊；赵晓生的“非均等律动说”，在逻辑上难以自圆。

本文对敦煌乐谱节奏的新解译，在于对“口“号的重新认定。作者认为将“口”视为板拍符号之说不能成立，“‘口’实乃‘句’之减笔”，是“标以作为古乐谱的‘句读’符号”；若“将‘口’视作‘板’号而译为小节第一音，其误犹若句读之‘当属上读而物属下’”。作者赞同陈应时将“丶”号视为掣号，并对乐谱中其它符号展开论述。在定弦方面，作者修正原说参照庄永平《敦煌琵琶指法谱字辨证》文中所论，认为应将第一弦第二相与第四相的谱字相互置换。文中依其上述诸论与“三位一体”之论，进行了部分译谱。

宋代均拍非均等节拍（王凤同、张 林）

《音乐艺术》1993年第一期。

本文副题为《与庄永平等先生讨论》，针对庄永平于《论敦煌乐谱中的T符号》文中立论之主要观点，即均拍就是“固定拍子概念”以及当代乐家视“均拍”作均等节拍展开讨论。文中论述了唐宋的节拍形式与均拍出现的原因，阐明均拍乐是宋代词韵的普遍规律。作者认为“宋词均拍板位像唐代的句拍一样，击在押韵的字上（包括‘句中韵’）大体上几韵就是几韵拍，每一均拍的单位拍是不相等的……”，亦即“均拍之中没有固定的具体拍数”，所以“八均拍”不是一均（小节）之中分八等分，而是“八均”，因此作者对于当代乐家在发现张炎的均拍说后，“借‘均’自平均之意把均拍说成‘六谱字或八谱字等均拍的概念’”并不苟同，认为均拍实质之意为“宋代词法格律”。

文末总结了宋代均拍，提出“宋代均拍非均等节拍”之观点，认为“过去凡把均拍当做均分律动的论点，以及在此论点上建立的一切学说都有重新

考虑的必要”。

敦煌乐谱的词曲组合(庄永平)

《中国音乐学》1993年第一期。

本文试译敦煌乐谱中《西江月》、《伊州》、《水鼓子》、《倾杯乐》四首乐曲，并与同名之唐诗、词进行词曲组合。文中首先考证了四首乐曲调名的历史背景，指出在词曲组合上的不确定因素，并对曲拍的解释做理论上的阐述。作者认为唐代的节拍形式是“一谱字一声，一均一拍”，乐谱中“、”号“作迟叠式的解释，视为单位内部的节奏变化”，“其中谱字单位，其谱字数略可变化”。此外，该文尚对乐曲词曲组合与译谱上的技术问题一一说明，主要采用诗句间隔相配组合方式与词的连续排比相配组合，以“四分音符为一声(谱字)，一字配一声(谱字)的原则”，以林谦三于1957所订定的三组定弦为依据，进行译谱与词曲组合。

敦煌曲拍非拍眼形式(庄永平)

《音乐艺术》1993年第一期。

本文副题为《对敦煌曲拍的重新认识》，认为叶栋以板眼形式来解译敦煌乐曲的节拍，非但不符合唐时的音乐节拍规律，且对乐谱节拍的厘定亦不能成立。本文藉由“昆曲赠板的特点；工尺谱本身的局限；以及我国节拍节奏形成的分析过程的方面，来论证以‘拍眼说’解译敦煌曲拍为非”。

文中认为昆曲赠板谱面形式产生的重要成因是未能解决对十六分音符以上节奏型的记录，而叶氏“拍眼说”所解译的敦煌曲拍，几乎每曲中均出现后世工尺谱尚且不能解决的十六分音符节奏，这“显然是不符合当时实际情形的”。“敦煌乐谱的节拍形式，还不是后世拍眼和板眼的节拍形式”，是“由谱字(音数)转变为单位拍数的一种变化”，两者拍的实质含意并不相同，所以“用板眼节拍来解译敦煌乐谱曲拍是不适宜的”。

敦煌乐谱“掣拍”再证(陈应时)

《音乐艺术》1993年第二期。

本文从敦煌乐谱本身寻找具有说服力的论据，拟对先前于《敦煌乐谱新解》中着重以相关古代文献作为理论依据的“掣拍说”，再次进行补充与论证。

文中列举敦煌乐谱中若干实例，以证实谱中“相当于沈括所云‘一掣减一字’的符号唯有‘丶’号”，指出乐谱中的‘丶’号，即是后世“工尺谱中专打后半拍的‘掣眼’、‘腰眼’、‘宕眼’的先导”。另藉由敦煌乐谱自身来证实，“丶”号“只有在两个‘口’号构成今之小节的情况之下，才具有实质的意义”；并就敦煌乐谱译谱中将小节线放在带“口”号谱字之前予以否定。文中尚对比了席臻贯和庄永平对第十二曲《倾杯乐》的解译，认为“前者无视于‘掣拍说’的‘拍’，后者无视于‘掣拍说’的‘掣’……如果他们不能把握乐曲的曲式结构，则所配的歌词也就难以合拍了”；认为庄氏对于沈括所云“一住当一字”的住号所立新说，即“根据具体拍式有多种变化”、“均要保持两口之间谱字均数的理论”较难以合理运用，是“经不起推敲的”。

作者鉴于当今敦煌乐谱节拍节奏的解译状况，认为虽然“点子越来越多，但多半出于文献考证，或以现存某种的音乐形式为据，甚至也存在连什么根据也没有的主观想象”，从而呼吁“在重于文献考证或以民间乐种参证的同时，更要重视对于敦煌乐谱的分析研究”。

敦煌乐谱的研究工作还不能告一段落（陈应时）

《中国音乐》1993 年第二期。

本文副题为《评〈唐五代敦煌乐谱新解译〉》，文中主要对席臻贯于《唐五代敦煌乐谱新解译》中解译敦煌乐谱的理论根据、译谱原则进行评说。认为“席文”与前人译谱的不同之处，其一在于采用庄永平的“颠倒谱字”之说，从而引起第二组定弦的改变，影响到“敦煌谱前二十曲的正确翻译”；其二在于采用了张世彬“释‘口’为‘句’字的减笔之说”与赵晓生“长顿”译谱法，将“此号作‘乐句’的句号来译谱”，影响了后二十三首乐曲节拍节奏的解译。

作者藉由敦煌乐谱中相同旋律部分来佐证“谱字音位不必颠倒，第二群定弦亦无须另定”，否则难以解释“何以一定要把原本相同的旋律变成不相同”，且在谱字颠倒后将无法解释日本现存诸多同类型琵琶谱中的相同谱字。而庄永平近来发表的译谱依旧沿用林谦三所定音位和第二群定弦，也并未将谱字予以置换和更换定弦。

文中尚以敦煌乐谱中诸多乐曲、乐段的结声都不带“口”号，以证实“‘口’不是‘句’字的减笔，也不是‘乐句’的‘句号’”，所以“敦煌乐谱中谱字带不带‘口’号与乐句的分句并无必然的联系”。

敦煌乐谱第一卷琵琶定弦的验证(陈应时)

《交响》1993年第二期。

该文针对林谦三于1955年所订定敦煌琵琶谱第一卷琵琶定弦Bdga与1969年修订后的定弦E A d a进行再次验证,探讨了迄今已推出的几种定弦。认为“敦煌琵琶谱定弦的正确与否的验证,主要还是借助于敦煌乐谱本身提供的条件”。作者借鉴林氏将分属两卷不同调的“水鼓子”旋律相重合作为依据的论证法,取乐曲中相同的旋律片断,将其中不同音位相同音高的谱字,参照敦煌二十谱字音位表进行分析比较,以验证敦煌乐谱第一卷定弦中四条空弦的音程关系,从而证明林谦三于1955年推定的定弦B d g a是正确的。另对林氏修订第一卷十曲E A d a定弦的主要依据——两首《倾杯乐》相同旋律片断加以分析,认为“相同旋律片断只有九个谱字中八个谱字的音高是相同的”,且“从曲式结构来看,这也不应该是最相合的地方”,故认为重新修订的E A d a定弦不可取。

文中探讨迄今推出的五种定弦,去除叶栋、席臻贯自我否定放弃的两种之外,林谦三的E A d a定弦与何昌林的B d g d^1定弦将使得“不同谱字音高相同”的情形不复存在,且造成三卷乐曲间曲终琶音风格型态不一致;由于其第一、第四弦和第二、第三弦之间的音程拉宽使大跳音程增多,旋律进行不大流畅。故认为敦煌乐谱第一卷十曲的琵琶定弦,仍以“林谦三1955年推定的B d g a为好”。

敦煌乐谱《慢曲子西江月》节奏拟解(洛地)

《中国音乐学》1993年第二期。

文中对敦煌乐谱之节拍节奏,提出与诸家学者不同之见。认为词曲入唱,应由“文体决定乐体”,因此欲解析敦煌乐谱之节奏节拍,须从自身与传世之文辞求索得其决定乐体乐式之文体、文辞;另认为敦煌乐谱中《慢曲子西江月》一曲的词曲组合,不宜以敦煌歌辞〔西江月〕本调“女伴同寻烟水”配之,宜用〔西江月慢〕较为妥当。

文中考察敦煌乐谱中的“口”号与“丶”号,将“口”号视为“‘板以句乐’之‘(底板)’位”;“、”为后句之起的“拍”、“拍位”。从敦煌乐谱“慢曲子西江月”中之“口”号确定此曲之谱系〔西江月慢〕唱谱;据宋无名氏、吕渭老作〔西江月慢〕之歌辞与敦煌乐谱〔西江月慢〕之文体进行文辞、谱字配置。

敦煌乐谱研究五十五年(陈应时)

《传统文化与现代文化》1993年第五期。

本文就1938年至1993年间敦煌乐谱研究中已可作为定论和迄今仍有争议的几个问题进行探讨与评述,将55年来关于敦煌乐谱的研究归纳为:(1)敦煌乐谱的抄写年代和曲体;(2)敦煌乐谱的谱式;(3)敦煌乐谱的谱字音位;(4)敦煌乐谱的琵琶定弦;(5)敦煌乐谱的节拍节奏;(6)敦煌乐谱解译中的其它问题。依类将历年来诸家之见进行总结与评述。

该文结束语中指出:"综观55年的敦煌乐谱研究,目前已可成为定论的几点,无不都是以乐谱本身实证所取得的成果"。"然而,在近期的敦煌乐谱研究中,上述的实证方法并未引起足够的重视,却盛行一般的文献考证和主观想象"。而敦煌乐谱解译的种种设想是否符合实际,最终都要受到乐谱自身的检验,都应回到乐谱本身寻求解答。

敦煌琵琶谱商调调弦法(庄永平)

《音乐艺术》1994年第二期。

该文对敦煌琵琶谱的三组定弦作出新解并陈述己见。对于乐谱中第二、第三组定弦,作者认为除了林谦三的两种定弦与调性之外,仍有可能采用其它(如商调)定弦法。但此种商调定弦法并不是对林氏宫调调弦法的否定,它既能使两首《伊州》和两首《水鼓子》旋律大部分重合,同时又能使两曲的结音由宫调转为商调,使之符合史载。

作者首先保持第二组定弦的老、中两弦和第三组定弦的缠、老两弦音程关系与唱名一致,将林氏宫调调弦法采用宫、角关系转变为商、角关系,并适当调整两组中其余的两弦,使以宫为主琶音的宫调调弦法,变为以商为主琶音的商调调弦法,经过筛选后得出第二组定弦为羽、商、角、羽的C调雅乐音阶商调式,第三组定弦为商、角、徵、商的G调雅乐音阶商调式,进而得出第一组定弦为商、徵、宫、徵的D调清乐音阶商调或G调燕乐音阶羽调式。作者认为"唐时琵琶上的琶音结构,和我们今天想象是有距离的。而且不同的琶音和弦还具有不同调式运用的功能意义",因此其曲终琶音结构组合不应局限于以往五、八度之组合。

敦煌乐谱曲拍非"掣拍"形式(庄永平)

《星海音乐学院学报》1995年第一、第二期合刊。

本文副题为《和陈应时先生商榷》。作者不赞同陈氏解译敦煌乐谱时所提出的"掣拍说",乃就文献中有关"掣拍"的理论论述与解译乐谱的实践两方面对"掣拍说"加以验证与剖析。

文中认为敦煌乐谱是以字来计算节奏的时值单位,并同时固定了单位拍数与音数的均拍形式,然而陈氏"掣拍说"将"'一掣减一字'作为取消一字单位时值"是"不符合以字为单位的节拍节奏原则";"'掣拍说'不仅改变了拍式,取消了带'、'谱字的节奏单位时值,而且在音(谱字)的节奏实质上产生不平均,这就从根本上破坏了以字为节奏单位的节拍形式"。此外,另指出"掣拍说"的局限性除了拍式的频繁变化之外,又将"大部分六谱字拍译为四拍子,从而取消了唐时极有特点的六谱字拍式,是不符合当时实际情形的"。关于"T"符号的解译,作者以为其节奏时值长短是"根据具体的均拍与两'口'间谱字的多寡"相应产生变化的,非如"掣拍说"中认为的"均固定占一谱字时值"。总体而言,作者认为以"迟叠式"来解译敦煌乐谱,由于不涉及到拍式变化,"、"号仅为字单位内部的节奏变化,更较"掣拍说"为合理。

敦煌乐谱《水鼓子》(陈应时)

《中国音乐》1995年第二期。

敦煌乐谱中两首调高不同而旋律大致相同的乐曲《水鼓子》,不仅可以用于验证敦煌乐谱第二卷和第三卷的琵琶定弦,更可藉以两首乐曲的相互参证来修正原谱传抄过程中可能出现的错误,进而运用两首乐曲中相同的曲调来分析其曲式结构以验证现今种种译谱的节拍节奏是否正确以及对《水鼓子》进行词曲组合的可能性。

文中对第18曲与第25曲《水鼓子》重作校勘与比较,以作为"掣拍说"的补充论证,认为关也维、席臻贯、庄永平所译敦煌乐谱节拍节奏,其"共同点都是和林谦三一样,追求全曲两个拍号之间的时值均等,只是在处理方法上各有不同,但若以本文所论的两首《水鼓子》加以检验,则他们之中的任何一种敦煌乐谱的节拍节奏的解译理论,似均难以成立"。此外,在分析两首《水鼓子》的曲式结构后得出二曲并非歌曲谱,而是在"原来四句体歌曲

基础上经过加工改编而成器乐化了的琵琶谱”的结论。若要进行词曲组合配置，只能取原谱中“所保存的 a b c d 四个乐句的基本旋律，才能和原本四句体的曲辞相匹配”。

敦煌乐谱《西江月》（［英］Marnix Well 韦满易，方建军、汤亚汀译）

《音乐艺术》1995 年第二期。

本文系作者向 1992 年西安丝绸之路音乐学术研讨会提交的论文，原文载［荷兰］欧洲中国音乐研究基金会杂志磬（*CHIME*）第 7 号［1993］。全文分设十个小标题：一、《西江月》的历史背景；二、敦煌古谱及其解释；三、指法上的证据；四、《风香调》的琵琶定弦；五、词曲组合；六、唱词的翻译和韵律分析；七、《醉高歌》及其分析；八、叶栋的《西江月》译配（第一段）；九、陈应时的《西江月》译配（第一段）；十、现今提出的译谱及结论。《音乐艺术》发表了原文小标题第二、三、五、八、九的中译稿。

论敦煌琵琶谱“掣”为急反拨（应有勤）

《音乐艺术》1995 年第三期。

本文藉由唐代演奏的反拨法来佐证敦煌琵琶谱中的“、”号即是陈应时“掣拍说”中的掣号、琵琶演奏的急反拨号。作者考证“掣”字原意与琵琶演奏拨法的关系，据王骥德《曲律・论板眼》中“字半下者为掣板”与《讴曲旨要》中“反掣用时须急过”以说明“掣”减半字符实值的作用，并隐含琵琶技法的反掣音之意，由总结敦煌乐谱中各种字符的规律得出结论。

文中认为“节奏问题的解译可以依据运拨法诸谱字在弦、相（品位）位置运行的内在关系来进行”，据此原则统计敦煌乐谱中全部的掣拍，得出“正反拨连运（包括掣）与相邻的单正拨（不包括掣）数量应大致相当，而全部正拨音（包括单正拨音和正反拨连运中的减值正拨音）占全部谱字的 70%，约为反拨音的 2.3 倍”。另由敦煌琵琶谱所处时代的音乐特点，通过调式主音在乐曲中的稳定地位对掣拍说与眼拍说进行验证、比较，从而认为“掣拍说译谱更接近唐、宋时期音乐调式的特性”。

敦煌乐谱《品弄》（陈应时）

《黄钟》1995 年第三期。

现今敦煌乐谱的译谱中,由于 P. 3808 原卷中第二首乐曲标题文字脱落,致使学者们对此乐曲产生了不同的命名。作者藉由第一、第二首乐曲的比较分析,认为第一曲《品弄》和第二曲尾段及其反复乐段的旋律,"除开头部分各有差异之外,其余部分基本相同",研判出原卷中此曲所脱落的为"品"字,两首曲子实为同名乐曲《品弄》。

文以三种敦煌乐谱原谱的影印本,对两首《品弄》重新校勘、补缺,并以乐曲中的旋律,论证席臻贯从庄永平之见,将敦煌琵琶二十谱字中第一弦第二相位上的谱字和第四相位上谱字互换一说并不可取,两首乐曲的琵琶定弦仍为 B d g a。

对于节拍节奏的解译,因原卷中两首《品弄》未出现拍号,作者曾从林谦三、叶栋按不加小节线的散板处理,现以"掣拍说"翻译的两首乐曲发现"它们的旋律并不全是散板",且《天平琵琶谱》、《五弦琴谱》中均无拍号,推测当时的拍号可能尚未发明,敦煌琵琶谱中的两首《品弄》可能是旧传的琵琶谱。据此,作者重新修正以前两首乐曲的译谱,补入拍号翻译,得出第一首和第二首尾段基本拍式合今四四拍子;第二首前段相当于今八四拍子。

敦煌乐谱《倾杯乐》(陈应时)

《交响》1995 年第三期。

该文在《敦煌乐谱第一卷琵琶定弦验证》一文的基础上,对 P. 3808 敦煌乐谱第一卷十曲琵琶定弦的关键——两首同名乐曲《倾杯乐》进行校勘,分析其曲式结构,再次论证"掣拍说"之解译和第一卷定弦为 B d g a 的合理性。文中指出,林谦三之所以否定原定弦 B d g a 而改以 E A d a 的原因,是由于林氏将敦煌乐谱中的每一个音高谱字作等时值的音符来解译,以致无法辨别旋律骨干音与加花音,亦不能正确划分乐曲的句式。作者还指出,两首《倾杯乐》的旋律具有琵琶演奏器乐化的特点,"切不可把敦煌乐谱中的所有旋律完全当作歌曲旋律来看"。

敦煌乐谱《急胡相问》(陈应时)

《星海音乐学院学报》1995 年第三、四期。

本文对敦煌乐谱中第十九首《急胡相问》进行校勘验证,藉由分析此曲的句式结构和变奏手法,来认识敦煌乐谱所具有的器乐化特征,说明这是"三卷器乐化的琵琶谱而不是歌曲谱"。《急胡相问》是以第三乐句为基本

乐句做多次变奏而构成的，且和第十七首《急曲子》的主要乐句以及两首《水鼓子》中的两个乐句皆“取自同一音乐素材，只是在变奏手法上略有不同。

作者认为现今有关敦煌乐谱的研究，往往被其中“多首同名曲和唐宋时期的词牌所迷惑，以为敦煌乐谱是一套曲子词的乐谱”，忽略了乐谱所用音高谱字是根据四弦四相琵琶相位所确立的，没有认识到琵琶特有的曲终扫弦琶音以及乐曲器乐化的旋律特征。敦煌乐谱的部分乐曲虽可用同名或相关诗词进行配唱，但“不等于其中的每一个谱字都是歌曲音调”。另由于视“每个音高谱字的时值均等”和“每一大拍中的小拍数均等”，以致于无法辨认旋律骨干音与器乐化的加花音之间的差别。作者认为，《急胡相问》原本就是“由一个基本乐句作种种器乐化变奏而成的琵琶曲”。

敦煌乐谱中的“慢曲子”（陈应时）

《中央音乐学院学报》1996年第一期。

作者自叙文旨“拟以敦煌乐谱中的七首‘慢曲子’为例，对照古代文献中有关‘慢曲’的记载进行分析，从而对一些有争议的词乐名词表示一点浅见”。

文中就张炎《词源·拍眼》中的“慢曲”和“八均之拍”展开论述，认为古代所谓的慢曲是“一种音乐体裁”，亦是“定了‘拍眼’的一种乐曲”，而张炎所云的“一拍”是由“声字”（即谱字而非歌词中的字）所组成，相当于今之一小节。在分析敦煌乐谱第八曲和第十四曲后，对于“八均之拍”，则认为如任二北所言“前后两片间八拍均匀”，是指“‘慢曲’头段（上片）、尾段（下片）都是八大拍（共十六大拍）的‘慢曲子’”。并以敦煌乐谱中其余的五首慢曲子来说明“官拍”即是“正拍”，含张炎的“八均拍”与王灼《六幺·花十八》中所说的“九均拍”两种；“艳拍”即“花拍”，也就是后世工尺谱中的“赠板”。文末以敦煌乐谱慢曲子中相同旋律骨干音的变奏乐句来论述所谓“‘大顿’、‘大住’非‘当二字’，‘小顿’、‘小住’亦非‘当一字’”，并以谱例来说明“大顿”、“小顿”和“大住”、“小住”之分。

敦煌乐谱“掣拍”补证（陈应时）

《音乐艺术》1996年第二期。

本文在《敦煌乐谱"掣拍"再证》一文基础上，分析敦煌乐谱中两首同名乐曲《伊州》，并以《九宫大成南北词宫谱》中《阳关曲》的旋律与曲体结构加以参证、比较，证明三曲之间的血缘关系，以之作为"掣拍说"的又一补充论证。

文中指出"P. 3808 敦煌乐谱中的'、'号，必须按沈括的'一掣减一字'或王骥德的'字半下者为掣板'来解释，方可使上下相同的节奏组合合为一致；若按已见的种种《P. 3808 敦煌乐谱》节拍节奏的解译方法，则均不可能使这三首同宗同源的乐曲中所有相同旋律的节奏组合保持一致"。

答《敦煌乐谱曲拍非"掣拍"形式》(陈应时)

《星海音乐学院学报》1996 年第三期。

本文主要针对庄永平《敦煌曲拍非"掣拍"形式》(以下简称"庄文")一文中对作者用于解译敦煌乐谱的"掣拍说"所提出的异议加以反驳。该文主要探讨了掣声、拍、均拍与" "的理解等问题，认为《总叙诀》中的"四声"是谓移宫犯调，非如"庄文"所言"唱法中装饰音的运用"，并否定"庄文"所谓"张炎所云的'拍'是每首乐曲大拍中小拍数各自相同的'拍式'"，因在对照敦煌乐谱中的七首"慢曲"后，可得知"张炎所说的'慢八均'或'慢曲八均之拍'并非如'庄文'所理解的那样，限于每一大拍八谱字"；又从张炎《词源》中的"前衮、中衮六字一拍"、"煞衮三字一拍"来说明"'均拍'绝非指曲中各大谱字数一定要均等"。(另以为"庄文"所谓"'𠂆'符号本身是有时值长短变化"的说法，是根据"庄氏愿意理解的张炎《词源》中所说的'均拍'"，但以此将无法解释无"口"号存在的《天平琵琶谱》、《五弦琵琶谱》)。

对于敦煌乐谱校勘之疑义，作者认为已说并不单以"掣拍说"为据，而是如同其它译谱者一样，以"上下片旋律相同为据"，并指出"'庄文'所说的原谱有错，则是以他自己所理解的'均拍'和由他设定的'𠂆'号时值为准来加以判断的，而'庄文'作者对于敦煌乐谱的研究，自始自终都在自相矛盾之中"。

论《敦煌乐谱》中的"、"(庄永平)

《星海音乐学院学报》1997 年第一期。

现今敦煌乐谱研究的种种解译方式之关键，乃在于对原谱中节拍节奏

的厘定。本文对林谦三、叶栋、陈应时等学者所解译《敦煌乐谱》的节拍方式加以探究分析，指出其认为不正确之处；另从林氏所提日本雅乐中的“只拍子”和“乐拍子”推论出敦煌乐谱中众多“、”的构成与唐代鼓套有关，再次阐述“迟叠式”节拍解译方式。

作者依据《乐府杂录》的记载，认为“口”是“句字之省”，为拍板记号，“、”则是一种鼓点。由乐谱中两个“口”号之间多为六谱字或八谱字，推断当时的节拍已是一种均等节拍型式，而“任何认为乐谱是一种非均拍的形式是不可取的”，“任何改变它的拍式的做法都是不符合唐代节拍运用实际的”。认为现今诸多解译方式之错，即在于改变了以“谱字为节奏单位的‘字单位制’的根本”。

文中指出“、”号非是“各谱字间发生节奏关系的产物，而是本谱字上由于加鼓点而相随运用的一种音高节奏细节变化”，它“可能在乐器演奏上有手法运用的含意，但更主要的是它具有音高与节奏上变化的意义。也就是说，在鼓套子运用的同时，为了使音乐更加活跃，在加‘、’的单位拍上，于音高和节奏上有诸多的变化，这是笔者最终提出‘迟叠式’解译方式的根底，这是回到林谦三氏研究层面上而缜密提出的，它的基石是保持原有的六谱字和八谱字的节拍形式”，而这和林氏所提出的“只拍子”、“乐拍子”有相似之处，“可谓有点不谋而合”。本文又对叶栋“板眼说”与陈应时“掣拍说”进行商榷，认为“板眼说”之误在于“把唐代较宽大的拍和后世诸如昆曲赠板直接等同起来；而‘掣拍说’的问题症结在于对‘、’的解释，无从来解释为什么唐时是一个带谱字向上(或左)管辖另一谱字合成一个单位拍，而到工尺谱时代反而是向下(或右)以管辖几个音合成一个单位拍，这种认识和做法上完全相反的现象显然是行不通的”。此两说以定音数求单位拍来解释乐谱，作者认为是本末倒置的作法，不仅和“唐时字单位制节拍不合，且和今日之节拍理论相悖”。

论敦煌乐谱研究中实证方法的运用(胡慈舟)

《星海音乐学院学报》1997 第一期。

本文对敦煌乐谱研究中运用实证方法及所获得的成果加以评述，认为“运用乐谱本身的实证是解开敦煌乐谱之谜的重要途径”，肯定日本学者林谦三首倡以实证的方法来断定敦煌乐谱谱字为琵琶谱以及以琵琶实物和乐谱本身来证实 P.3539 敦煌琵琶二十谱字中的误抄。作者赞同陈应时“掣

拍"论述以及林谦三采用筛选法得出第二组定弦和第三组定弦,使得同名异调的《水鼓子》部分旋律重合;认为由庄永平提出、席臻贯所采纳的颠倒谱字之说"未经乐谱本身实证",指出席氏译谱"主观想象的成分太多,经不起乐谱本身的推敲"。

祖氏音阶与"敦煌曲谱"之译解(宋瑞凯)

《交响》1997年第二期(又见《乐府新声》1997年第四期)。

本文文中以宋瑞桥提出"我国无论是雅乐还是俗乐,都是使用祖孝孙音阶及旋宫体系"的观点,重新推定敦煌曲谱的定弦,确认二十五首乐曲的三组定弦分属为林钟宫之南吕商角调、太簇宫之黄钟羽调、黄钟宫调式。依此解译出的曲谱特征为"移调频繁且双音多为四度音程,其二、三组结音处和声为两个四度音程迭置",作者认为这是祖孝孙音阶"不断变徵为宫的旋宫体系的典型特征之一",进而断定在使用祖氏旋宫体系的唐代只有调式的观念而无调性之概念,又以为作为俗乐的敦煌曲谱所呈现多调性的现象是不难理解的。

关于《敦煌乐谱》解译的几个问题(庄永平)

《交响》1997年第二期。

本文主要针对陈应时于《答〈敦煌曲谱非"掣拍"形式〉》一文中对作者前文论点的反驳展开探讨,并就敦煌乐谱译解中的重要问题,再抒己见。作者提出在《敦煌琵琶指法谱字辨证》文中置换谱字之理由,认为"乐谱上的任何琶音,如果在乐器上奏不出来的话,只可能是乐谱出错而不可能是演奏出错",且是经过两首不同调性、不同定弦的《伊州》、《水鼓子》验证而得出的结论。另以为"'均拍'不仅是每两'口'间的时值(即拍与拍)是相均的,而且其内部的节奏单位(谱字数)是相均的",而陈氏"掣拍说"之错误其一是出现"小拍"单位,其二是"以定音数求单位拍数解译敦煌曲拍"。

对于"掣声"与"T"符号的理解,作者再次阐述与陈应时不同之观点。认为"沈括的'一掣减一字'和《事林广记·总叙诀》中'掣声下隔一宫'是有联系的",而"'掣'声是一种短暂的装饰音运用,并且是一种附加于节拍上的节奏与音高处理方式",并非如同陈氏所言两个字减一字的概念,这种从字意上减掉半字的概念与沈括"当字说"最小单位是字的情形

不符。另以为“T”号是依据均拍的原则,其实质“决无同样长短之模式”,若将此号视为固定时值,“一是不符合文献中的‘顿’或‘住’有大小区分的记载;不符合沈括的‘一敦一住当一字’、‘一大字住当两字’的情形”。

敦煌乐谱的断代及谱式的考证研究综述(赵玉卿)

《交响》1997 年第三期。

本文就近年来有关敦煌乐谱抄写年代及谱式的研究加以综述。作者肯定饶宗颐《敦煌乐谱原本的考察研究》一文中所考据的成果,认为敦煌乐谱抄写于“长兴四年以前”;并认为“大部分学者断定敦煌乐谱为琵琶指位谱的结论也是无可置疑的”。

《西江月》——一首在琵琶谱中的歌曲([英]Laurence E. R. Picken 毕铿,[澳]Noel Nickson 尼克森,[英]Marnix Well 韦满易)

[荷兰] *CHIME* 磬 第 10 - 11 合刊 [1997]。

本文分设七个小标题:一、中文词曲组合中的腔词关系;二、弦乐和管乐的旋律线;三、中国十世纪早唐时期音乐的新特征;三、中国歌曲中的声调和字调;四、何者为骨干音,何者为加花音? 五、旋律结构和词义节奏;六、中国歌曲旋律型中的意境;七、规整节奏和和不规整节奏。

敦煌琵琶谱译谱([澳] Coralie Rockwell 罗珂丽)

[澳]《澳大利亚音乐学》1997 年第 20 卷。

此译谱为罗珂丽的遗稿,原为其博士论文的一部分,但由于病魔夺去了她的生命,她的论文没有来得及完成。此译谱发表时,毕铿为之写了序和跋。从译谱来看,其 25 曲的三组琵琶定弦采用了林谦三 1955 ~ 1957 年推定的三组琵琶定弦(B d g a,A c e a, A #c e a)。译谱的节拍以各曲第一谱字起按四字、六字或八字计拍,译谱音符以四分音符为基本时值,小号谱字译作八分音符(前一谱字译作附点四分音符),把谱中的“ፐ”号译作休止符。由于未见其论文的文字部分发表,故不明其如上译谱的理由。

评《敦煌古乐》的演奏(唐朴林)

《音乐艺术》1997 年第三期。

本文针对"敦煌古乐"的演奏进行评议。认为"'解译'与'演奏'都是为了一个共同目的,即企图恢复古代的某些真实的音响",然而"敦煌古乐"(席臻贯译谱)中的琵琶独奏卷与民乐合奏卷所演奏出来的音响,皆与唐代音乐有着一些距离。在琵琶独奏卷方面:主要问题体现在乐器本身、定弦、音区、演奏法及演奏上。唐时的琵琶为四弦四柱、张丝弦持拨演奏,非如今日"演奏家录音用的琵琶(可能是)十二平均律相品,张尼龙弦"以手弹奏。另其音区、定弦的使用亦应符合唐(五代)时的琵琶音域以及以原译谱的定弦为确,而不应采用现今的琵琶定弦 A d e a,并提高八度演奏。在乐队合奏卷方面:主要问题体现在筚、打击乐器的运用以及乐队编制和织体写法上。作者认为作曲家对筚和打击乐器的认识和运用不够充分,另以为乐队的编制可以参照"敦煌石窟中的壁画上的乐队编制;亦可以古谱为中心,上下求索"找寻较为合适的编制来演奏。但无论如何"'敦煌古乐'(和其它古谱)不能用今天民族乐队的织体写法,更不能套用西方交响乐队的织体写法"来演奏,否则"就有制造'伪科学'、'假古董'之嫌了"。

敦煌乐谱《水鼓子》曲校勘与研究(庄永平)

《交响》1998 年第一期。

本文对照了敦煌乐谱中第十八曲与第二十五曲两首不同定弦不同调性的《水鼓子》,以对古谱在抄传中的错讹疏漏作校勘补遗,藉此再次探讨陈应时 "掣拍说"的节拍解译方式,评析其主要论点。在乐曲进行对照后,得知第十八曲为第二十五曲的前半部份,另判断出"出错的是第十八曲而不是第二十五曲"且多由于多抄、漏抄或抄错地方,而引起"板的错位"。

作者认为 "迟迭式"的节拍节奏解译方式与陈应时"掣拍说"之差异,除了"掣拍说"所涉及到的混合拍式之运用外,其最大分歧点乃在于"迟迭式"的解译方式,并"不涉及到拍式本身,仅限于字(谱字)单位内部的一种节奏变化形式,故对于乐谱,尤其是'口'与'、'的方面,均不会出现为了论证其节拍解译方式的正确与否,而做出种种的改动";又以为无论是叶栋的"板眼说"或陈氏的"掣拍说",其主要问题的症结"就是错用乐谱中的'、'构成所谓今之小节节拍中的单位拍(即陈氏的'小拍'),这是在那时既没有这个概念又没有具体的名称,实质上是根本不存在的"。此外,文中指出当今敦煌乐谱研究"校勘的重点应在于乐句段落的结构上,至于那些较明显是抄错的,旋律相同"、"的部位不同的现象,不必急于做出更正。根据笔者

所提出‘迟迭式’的节拍解译方式，这些均是无关大局的，甚至保留一点此类的不同，犹如保留历史上同一乐曲又一体那样，给予演奏上以一点灵活性”。

敦煌乐谱《伊州》曲校勘与研究（庄永平）

《交响》1998 年第四期。

本文将敦煌乐谱中第十六曲与第二十四曲《伊州》的旋律与曲式结构排比、对照，发现两首乐曲的曲体结构基本相同，只是两曲上片中部分旋律不能对上，这“可能是因抄错而引起板眼错位”所致，遂对乐谱中漏抄或抄错之处作校勘补遗。

该文对《伊州》曲的校勘是立足于敦煌乐谱中“口”号之基础（上进行），并未涉及到“、”号，因而作者认为“‘、’号对具体拍式的厘定关系是不大的”，这是“提出‘迟迭式’节拍解译方式的依据之一”。此外，文尚说明对于定弦的选择仍采用林谦三定弦法之因，“一是笔者提出的商调式定弦法并不是对林谦三宫调式解法的否定，而是试图使文献理论所说的和乐谱实际相解译的统一起来。二是虽然此曲用两种调弦法，其两曲旋律能对上的音数互有相差，但从第 4 小节看，宫调调弦法第 1、6 谱字能对上，而商调调弦弦则不能，故优先采用之”。

敦煌乐谱《长沙女引》曲校勘与研究（庄永平）

《音乐探索》2000 年第一期。

对敦煌乐谱实证性的校勘将有助于敦煌乐谱的研究。作者认为乐谱之校勘，并非仅局限于抄错、漏抄等遗误，另涉及“对乐谱拍式的厘定、曲式架构以及对琵琶乐器的定弦法及演奏法”等诸多方面。

本文在《敦煌乐谱曲拍形式非“掣拍”形式》一文中对《长沙女引》曲的初步比勘之基础上，藉由乐曲本身之上下片结构的相互参照，对其相同乐句之旋律，再次进行校勘与验证，并提出如下几点说明：(1) 此曲可采用两种定弦来演奏，即作者所提出的 C 调商调弦法（A d e a）或林谦三的 C 调宫调调弦法（A c e a），但原谱所使用的具体定弦非仅依此曲所能确定，须待其它乐曲或完整乐谱之解译后才能定夺；(2) 乐谱中带“口”的谱字为小节的第一个音，两个“口”号之间相当于今之一小节；(3) 由于重点在于校勘，除漏点或多点仍属校勘之范畴，其它“、”符号的不同作用及所引起不同拍式

之解译,则一律从免;(4)《论敦煌乐谱中的'小谱字'》一文中曾论及小谱字比前音低者为带音,高者为打音,但由于它们"不影响整个均拍结构,故在本校勘谱中暂不作解译,一律改作大谱字";(5)"T"符号之译解则依循作者《论敦煌乐谱中的"T"符号》文中的观点为译谱原则;(6)曲尾琶音两撇式符号则根据庄氏《敦煌乐谱商调调弦法》一文中的解释"是一种二重奏法,及琵和琶相结合的方式,最后落在低音上"。

该文以上述几项说明为校勘原则,认为校勘即以实证为依据,并非如胡慈舟《论敦煌乐谱研究中实证方法的运用》一文中所述"缺乏实证而凭空想象"。

敦煌琵琶谱的节奏与演奏手法密切相关(应有勤)

《音乐艺术》2000年第三期。

本文着重探讨敦煌乐谱中琵琶的演奏手法对敦煌乐谱的节奏规律所起的作用。作者赞同陈应时以"掣拍"理论来解译敦煌乐谱,认为"正反拨连续运作是实施掣拍的手法依据",此种"掣拍"的记谱方式仍可从中国传至日本尺八的琴古流乐谱找寻到。

该文归纳与统计了敦煌琵琶谱中的扣音与弛音,并探讨扣弛音依存在此谱中的时值,从而验证出陈应时将"小字译为一拍有其充分的合理性",与大字一样代表一个单位时值;又将乐谱中各种符号进行属性判断与归类,从"逻辑上略作归纳,以证明它们基本上与演奏手法的运作情况相符",并提出敦煌乐谱中的各种演奏手法对节奏之形成具有至关重要的影响。

唐乐古谱译读(叶栋)

上海音乐出版社,2001。

本书由叶栋遗作整理小组于2000年10月10日编成,书中分设论文篇和译谱篇。论文篇收录《敦煌曲谱研究》、《千年唐乐 重振丝弦》、《敦煌壁画中的五弦琵琶及其唐乐》、《唐代音乐与古谱译读》、《唐传筝曲和唐声诗曲解译》、《唐大曲的结构》、《敦煌歌辞的音乐初探》、《〈仁智要录·高丽曲〉解译和考释》等文。译谱篇含《敦煌曲谱》译谱25首、唐传《五弦琵琶谱》译谱32首、唐传十三弦筝曲译谱30首、唐大曲筝曲译谱6首、《仁智要录·高丽曲》译谱31首、《三五要录》琵琶谱译谱9首、横笛谱译谱5首、合奏谱4首、唐声诗配钢琴伴奏谱7首、合配谱(敦煌舞谱《浣溪沙》配《敦煌

曲谱》3 首)。

对深入敦煌琵琶谱研究的点滴想法(徐元勇)

《乐府新声》2001 年第三期。

本文回顾了敦煌乐谱的研究历程,对于未来敦煌琵琶谱的翻译和研究,提出建议与想法。首先,加强中、日两国音乐界之合作交流与研究,结合日本迄今所发现的古谱,并和"仍然演奏于日本宫廷的雅乐、日本传统音乐进行比较研究"。关于此谱与歌曲之关系,建议从歌谣的视角对乐谱进行深入探究。作者梳理张世彬、陈应时、饶宗颐诸家之见,引述林谦三、陈应时、何昌林译谱中词曲组合之乐曲,认为敦煌乐谱是歌谣的琵琶伴奏分谱,记录了可"供琵琶伴奏使用和歌唱的歌谣的骨干旋律谱"。另提出"从敦煌乐谱的打谱翻译看古代民歌的情况",并结合朱熹《仪礼经传通解》中的"诗经乐谱"、姜白石的歌曲,"把一字一音的敦煌打谱曲、诗经歌曲与明清小曲歌调进行比较研究",因此"可以依据乐调和曲辞的配合关系情况进行灵活译谱",进而寻觅出"敦煌乐谱与古代歌谣音乐的关系。此外,作者认为应重视乐谱中所蕴含的时代信息,除"加强对乐谱本身的研究之外,还要对其以外的历史、文化背景作全面的研究"。

中日对古谱涵义和解译的比较研究(应有勤)

《音乐艺术》2002 年第一期。

古谱解译的成功与否关键在于对古谱符号标示涵义的正确理解。本文结合林谦三、叶栋、陈应时、席臻贯等诸家敦煌乐谱之研究与实际译谱,进行分析、比较。25 首敦煌乐谱上的谱字和符号是直接、根本的参证依据,它们之间存在诸多印证关系,尤胜于史料等其它旁证。作者以第 25 曲中四组相同的旋律片段对四位学者之译谱重新进行验证,惟陈应时译谱中的旋律完全相同。另鉴于敦煌乐谱多为唐代词曲的琵琶伴奏谱,遂藉由词曲间器乐化的四、五度和八度的大跳旋律,寻找诸多其它词曲中的间奏,据此,对三首不同乐曲中相同的"间奏"旋律进行比较研究。藉此得出陈应时译谱中第 13 首与作者于第 15、16 首所选择出的间奏相同,皆可搭配六言诗词,而这未曾发现于林谦三、叶栋、席臻贯等人之译谱中。鉴别古谱解译的科学性,关键在于"对音高和节奏的处理必须符合它固有的内在规律,能够使原有不同词曲中隐含的相同旋律显现出来"。

敦煌琵琶谱节奏译解(应有勤)

《音乐研究》2002年第一期。

本文的副题为《"掣拍说"与返拨研究的殊途同归》。作者藉由对敦煌琵琶谱涵义、解译思维方法的比较,对于已解译的古谱进行科学化的分析与验证,再次重申陈应时的"掣拍说"与作者"掣"为"急返拨"两者研究的殊途同归。古谱符号涵义的解释可从多种角度与方法进行,但需与乐器本身的特性、音位等对应关系相符。作者从演奏生理视角解释"单用正拨、单用反拨及正反拨连续运作时的实质关系,证实了'掣拍说'的合理性";推测陈应时"掣前不掣后"的理论推理过程中可能采用了"试误法";指出"掣拍"的记谱方式尚存留于其它古谱之中,如日本普化尺八的琴古流保留着类似掣拍的记谱法。此外,作者猜测林谦三虽意识到敦煌乐谱中的"丶"为"返拨号",但可能因《乐家录》中"雁金点"于前半拍的影响,致使其未对"返拨"作确切的时值判断。

古谱解译的方法需符合科学逻辑,不同研究方式亦可能得出相同的结论。该文从音高、音量、节奏、音色四大要素分析各种解译思维和方法。关于敦煌乐谱的定弦论证,林谦三、叶栋、陈应时采用"实证法"或"试误法",作者则以数理推导进行推论,结果一致。谱字的音高和节奏要素往往非孤立存在,"一个谱字可以同时有音高和单位实质的双重涵义",但同一种谱字不可能兼有两种音高或节奏的解释。作者指出叶栋将敦煌乐谱中所有小字前的大字皆研判为装饰音,从而使得大字具有双重时值涵义,可以是一个单位时值,也可以是时值较短的装饰音,违反逻辑学的"排中律"原则。敦煌乐谱中虽没有明确的音量、音色标示,但可间接地从一些演奏技巧中反映出来。例如扣音与弛音是一种利用前一音的余音振动来改变音高的演奏方式,是一种虚音,音色、音量皆与先前的音有所分别。敦煌乐谱中无附加符号能反映扣音、弛音的时值,因此"小字应理解为省却了附加符号的基本单位时值",作者赞成陈应时将两者都解释为一拍,并统计了乐谱中的扣弛音发现"把小字处理为一个单位时值的音,对小节中均等拍数的形成没有多大影响"。另提出席臻贯的译谱中"口"与"丶"号的同时存在出现逻辑悖论。由于"口"号做为无定值的乐曲末音,需视拍数补足余拍,而"丶"号因从陈氏"掣拍说",当两者同标示于一个谱字旁时,那么"该字究竟为大顿或小顿"?

惟有符合古谱原有节奏涵义的解释才有可能使原曲隐含相同的旋律显现出来。文中藉由第 25 曲中四个相同旋律的片段，对林谦三、陈应时、叶栋、席臻贯的译谱进行分析比较，认为陈应时的译谱较为合理。关于敦煌乐谱中乐曲的间奏，作者与陈应时的验证结果相同，而林谦三、叶栋的研究则尚未谈论到间奏问题，席臻贯虽认为乐曲中存在着间奏，但仍将唱词填于间奏音上，将“间奏音误判为主旋律音”，因此几乎舍去了一半间奏。

中日琵琶古谱中的“丶”号（陈应时）

《音乐艺术》2002 年第一期。

本文副标题为《琵琶古谱节奏解译的分歧点》。此文中的“中日琵琶古谱”系指迄今于中、日两国所发现的《天平琵琶谱》、《五弦琵琶谱》和《敦煌琵琶谱》。通过对于乐谱中的谱字、符号和术语的研究，可知三种乐谱属于同一类记谱体系的早期琵琶古谱。回顾中外学者的琵琶古谱研究，在旋律方面之解译大抵一致，对于节奏的翻译至今仍莫衷一是，关键的分歧点即在于三谱中共有的“丶”号的解释。无论视其“返拨”、板眼中的“眼”、古诗吟诵调的“短顿”或掣拍中的“掣”，诸家均未就其所据进行充分的论证。作者以第 18 曲和第 25 曲同名乐曲《水鼓子》音高基本能重合的部分，检视“掣拍说”的节奏翻译，尤其是谱字多寡不一而引起节奏差异的片段，“由于谱中有‘丶’号作‘一掣减一字’的调节，故而每小节的拍子仍然相同”。另以第 6 曲《急曲子》和第 20 曲《长沙女引》乐曲头尾段句式结构相同的乐句论证“掣拍说”的解译，“上下一个谱字对两个谱字或两个谱字对一个谱字”皆是以“一拍”为单位，且保持每小节相同的拍子。作者认为此种现象不仅存在于《敦煌琵琶谱》，亦适宜解译于同体系的《五弦琵琶谱》、《天平琵琶谱》，并列举《五弦琵琶谱》第 14 曲《惜惜盐》与第 16 曲《秦王破阵乐》第一段和第二段开始的乐句，作为例证。据此以说明“早期琵琶古谱中的‘丶’号只能用沈括所说的‘一掣减一字’来解释”，其旋律和拍子的重合程度也较他种解译为高。

关于敦煌乐谱的定弦法研究（赵玉卿）

《交响》2002 年第二期。

该文梳理半个世纪以来敦煌乐谱的研究成果，并着力于定弦法之考证。关于定弦法的推定，国内学者多认同于林谦三之研究，但在调性、调式等方

面仍存在较大的分歧。作者针对敦煌乐谱二十五首乐曲的分组方式，提出“按三群定弦法分组是否合适？敦煌乐谱为三种笔迹抄写，每种笔迹的每首曲子的定弦法是否一致”等方面的问题，尚待学者们进一步的考证研究。定弦法的研究为解译敦煌乐谱中“重中之重”的首要关键，稍有偏差，将导致“失之毫厘，谬以千里”之解译，直接影响译谱的正确性，由于学界迄今尚未产生看法较为一致的译谱，相较于原谱仍存在差距，亟待学者们共同来努力。

也谈唐代的急、慢曲子（郑祖襄）

《音乐艺术》2002 年第三期。

本文结合唐代相关史料考证敦煌乐谱中十一首以“急”、“慢”为曲名之乐曲，认为他们分别标示着以急、慢为音乐特点之两种乐曲。遂“用速度、节拍、节奏的快和慢来理解敦煌乐谱、舞谱中‘急’和‘慢’的关系，基本是正确的”；但冠名“急”、“慢”的乐曲，不仅表明出乐曲速度、节拍、节奏之‘急’、‘慢’意义，亦说明“它们已分别具有一定音乐内涵和演奏技法的乐曲体裁”。慢曲子“可能是从歌曲发展而来，或者其曲调本身就是歌曲”，急曲子则可能由“唐代的解曲和大曲音乐中的‘破’独立出来”，此两种音乐体裁并于唐宋以后的音乐史中承传下来。另提出“‘急曲子’和‘慢曲子’和清末传世琵琶曲的‘武板’、‘文板’的音乐特点极其相似”，进而推论唐代的急、慢曲子与传统琵琶的文武曲有其历史的渊源联系。

后　　记

在本书即将付印之时，借此机会，我要衷心感谢上海音乐学院科研处处长兼出版社社长洛秦教授，是由于他对全院科研的全面策划，把我的敦煌乐谱研究纳入了上海音乐学院“上海市教委第四期重点学科音乐学研究方向”课题，促使我有机会对敦煌乐谱再作较全面而又更进一步的研究。除了对敦煌乐谱的谱字音位、琵琶定弦、节拍节奏、小号谱字等方面作了补充论证之外，我意外地解决了长期来悬而未决的同名曲《倾杯乐》旋律重合问题。这一问题的解决，也有力地证实了我先前提出的“掣拍”说对于解译敦煌乐谱节拍节奏的合理性。我还要感谢倪文娟君、本书的责任编辑范进德先生和特约责任编辑杨善武教授。文娟君在上海音乐学院攻读博士学位时曾从我学习过敦煌乐谱，我要求她按我《敦煌乐谱论著书录解题》一文的体例继续摘录汇编 1987 年之后的敦煌乐谱论著。她化费了大量的时间和精力去搜集整理，出色地完成了这一任务。现征得她的同意，将她的汇编和我的前文一起列于本书的附录之中，使汇编的时限从原来自 1938 年起至 1987 年再延长至 2003 年，论著种数由原来的 49 种增至 116 种。她还承担了本书的校对工作，由于她的细心且又熟悉敦煌乐谱，故校出了原稿表格和谱例中的不少笔误。此外，本书的责任编辑范进德先生和杨善武教授对于本书的乐谱和文字亦作了慎密的审阅和修改订正。

对于以上诸位，我还要再说一声：谢谢你们为本书出版所付出的智慧和辛勤劳动！

作者

2005 年 4 月 26 日